
Искусство
КИНО
1 1977



Искусство кино

Ежемесячный журнал

Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Оформление
Германа А. А.

Художественный редактор
Петрова Э. С.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й стр. обложки
В. Конкин в фильме «Аты-баты, шли солдаты...» (режиссер Л. Быков. Киностудия имени А. Довженко).

На 2-й стр. обложки
Н. Андрейченко в фильме «Сибириада» (режиссер А. Михалков-Кончаловский, «Мосфильм»).

На 4-й стр. обложки
Джейн Фонда в фильме «Синяя птица» (режиссер Д. Кьюкор, совместное производство «Ленфильм» — «XX век Фокс», США).

1977

1

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319 Москва ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 28/VII 1976 г.
Подп. к печати 23/XII-76 г. А 14684
Формат бумаги 70×90 1/16.
Печ л. 12, усл. п. л. 14.
Тираж 50 000 экз. Заказ 2567
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
г. Чехов Московской области.

Центральный Комитет КПСС принял Постановление «О работе с творческой молодежью»

XXV съезд КПСС, говорится в Постановлении, отметил повышение творческой активности советской художественной интеллигенции, в том числе молодежи. Силами молодых литераторов, художников, композиторов, работников театра, кино и телевидения за последние годы созданы произведения, получившие общественное признание. Творческая молодежь проявляет живой интерес к проблемам современности, стремится решать сложные художественные задачи.

В Постановлении отмечается, что партийные организации, комсомол, органы культуры и творческие союзы имеют положительный опыт работы с молодыми кадрами литературы и искусства. Сложившаяся в настоящее время система обучения и воспитания в основном обеспечивает приток достойной смены в сферу художественной культуры.

Вместе с тем возрастание роли литературы и искусства в коммунистическом строительстве, задачи, поставленные XXV съездом КПСС в области идеологической работы, требуют дальнейшего усиления внимания партийных, государственных и общественных организаций к профессиональному и идейному воспитанию творческой молодежи.

В работе с молодыми литераторами, кинематографистами, художниками, композиторами, артистами все еще имеются серьезные недостатки. В некоторых художественных вузах и училищах не принимаются необходимые меры к улучшению учебно-воспитательной работы, активному формированию у студентов марксистско-ленинского мировоззрения, глубокому овладению ими профессиональным мастерством, освоению опыта отечественной и мировой культуры. К преподаванию специальных предметов и общественных дисциплин недостаточно привлекаются высококвалифицированные педаго-

ги, деятели науки и культуры, способные вести обучение мастерству в органичном единстве с воспитанием высоких идейных и нравственных качеств, пробуждать общественную активность молодежи, содействовать становлению творческих индивидуальностей. Партийные, комсомольские и общественные организации не всегда в должной степени учитывают специфику учебной и воспитательной работы в художественных вузах и училищах. Материальная база некоторых учебных заведений находится в неудовлетворительном состоянии.

В Постановлении указывается, что творческие союзы и органы культуры не проявляют необходимой заботы об улучшении деятельности художественных учебных заведений, о профессиональном росте и занятости выпускников, не уделяют должного внимания молодежи, не состоящей в союзах. Мало выдвигается молодых работников искусств в выборные органы творческих союзов, в состав редколлегий литературно-художественных изданий, выставкомов, художественных советов.

Придавая важнейшее значение в культурном строительстве работе с молодой художественной интеллигенцией, Центральный Комитет КПСС рекомендовал ЦК Компартий союзных республик, крайкомам и обкомам КПСС, ЦК ВЛКСМ разработать систему мер по дальнейшему улучшению идейного и профессионального воспитания творческой молодежи, руководствуясь положениями, выдвинутыми Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым в Отчетном докладе ЦК XXV съезду партии.

Вся работа с молодыми художниками, подчеркивается в Постановлении, должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью. Следует изучать проблемы и нужды молодежи, помогать ей проявлять свои дарования, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути. Постоянно укреплять и разнообразить связи молодой художественной интеллигенции с жизнью, развивать ее общественную активность, поручать молодым интересные дела, воспитывать их как стойких борцов за коммунистические идеалы. Необходимо заботиться о подборе и идейном росте кадров преподавателей художественных учебных заведений, о повышении их деловой и педагогической квалификации.

Следует усилить руководство деятельностью первичных партийных и комсомольских организаций творческих союзов, коллективов и учебных заведений; совершенствовать практику приема в ряды КПСС лучших представителей молодой интеллигенции.

Министерство культуры СССР, Госкино СССР, Госкомиздат СССР, Союз писателей СССР, Союз кинематографистов СССР, Союз композиторов СССР, Союз художников СССР, театральные общества должны, говорится в Постановлении, обратить особое внимание на работу с молодежью, на создание необходимых условий для ее профессиональной и общественной деятельности, проявлять заботу о пополнении рядов творческих союзов одаренной молодежью.

Рекомендовано поддержать инициативу творческих союзов по созданию советов (комиссий) по работе с молодежью и по расширению ее представительства в редколлегиях периодических изданий — органов учреждений культуры и творческих союзов, в выставкомах, художественных и редак-

ционных советах, в руководящих органах; привлекать к работе с молодежью авторитетных мастеров литературы и искусства; шире практиковать проведение теоретических семинаров, творческих совещаний, дискуссий.

Министерствам и ведомствам поручено разработать мероприятия, предусматривающие подготовку специалистов в области культуры в соответствии с потребностями страны, упорядочение приема в высшие и средние художественные учебные заведения, последовательное развитие и укрепление их материальной базы, создание при институтах учебных театров, оперных студий, выставочных залов, художественно-производственных мастерских, расширение сети подготовительных отделений при учебных заведениях (в том числе с интернатами).

ЦК КПСС обязал Советы Министров союзных республик, краевые и областные Советы депутатов трудящихся, исполкомы Моссовета и Ленсовета совместно с организациями Союза художников СССР улучшить выставочную деятельность с целью более широкого показа творчества молодых художников; предусмотреть выделение дополнительных выставочных помещений в г. Москве в 1976—1980 гг.; расширить строительство мастерских для художников в крупных городах страны.

Госкомиздату СССР и творческим союзам предложено содействовать публикации лучших произведений молодых прозаиков, поэтов, очеркистов, драматургов, композиторов, а также изданию альбомов молодых художников. Рекомендовано распространить опыт редколлегий литературно-художественных журналов и издательств, выпускающих книжные серии и номера журналов с публикациями молодых авторов.

Центральный Комитет КПСС счел целесообразным возобновить выпуск журналов «Юный художник» и «Литературная учеба».

В целях оказания помощи идейно-творческому становлению молодых работников искусств Постановлением предусматривается ряд мер, в том числе: организация на базе студии «Мосфильм» экспериментального молодежного творческого объединения; создание в Москве, Ленинграде и других крупных культурных центрах под руководством видных мастеров изобразительного искусства хозрасчетных мастерских в системе Министерства культуры СССР для молодых художников; увеличение ежегодных ассигнований на заказы и приобретение работ молодых художников, драматургов и композиторов; учреждение для выпускников художественных вузов золотых и серебряных медалей с предоставлением медалистам права на стажировку у крупных мастеров и длительные творческие командировки; организация в театрах страны занятий по профессиональному мастерству (сценическая речь, вокал, танец и т. д.).

Редакциям центральных и местных газет и журналов, Госкомиздату СССР, Гостелерадио СССР, Госкино СССР предложено улучшить пропаганду творчества молодых писателей, художников, композиторов, артистов, режиссеров театра и кино, регулярно публиковать и рецензировать их произведения.

Б. Павленок,
заместитель председателя Госкино СССР

Вступая в юбилейный год

Каждый день приближает нас к дате, знаменательной для советского народа и его Коммунистической партии, для всего человечества, — к шестидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции.

Всемирно-историческими свершениями отмечен путь, пройденный нашей страной за эти годы. Общество развитого социализма, построенное миллионами тружеников под руководством партии коммунистов-ленинцев, воплощает в себе самые светлые идеалы и мечты многих поколений борцов за лучшее будущее человечества, является светочем надежды для каждого, кто свято верит в дело мира и социальный прогресс на земле.

Советский народ встречает юбилей своей Родины вдохновенным трудом на всех участках коммунистического строительства. Каждый из нас работает сегодня, неся в сердце окрыляющие идеи и планы XXV съезда родной Коммунистической партии. Претворение этих идей и планов в жизнь стало великим всенародным делом, размах и плодотворность которого поражает и восхищает мир. Итоги первого года десятой юбилейной пятилетки порождают чувство гордости за наш героический рабочий класс, наше колхозное крестьянство, нашу трудовую интеллигенцию. Поистине неисчерпаемы резервы творческой энергии советского народа. Энергии, мудро направляемой на осуществление великих целей нашей партией, ее ленинским Центральным Комитетом, работу которого возглавляет виднейший государственный деятель нашего времени Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев.

Мы, деятели социалистической культуры, счастливы от сознания своей кровной причастности к свершениям народа, горды доверием партии, столь высоко поднявшей роль литературы и искусства в коммунистическом строительстве. Политика Коммунистической партии в этой важной сфере жизни нашего общества всегда по-ленински дальновидна и конструктивна, в чем с особой наглядностью убеждает опыт последних лет.

Если говорить о советском киноискусстве, то нельзя не видеть, что фундамент его развития на современном этапе был заложен историческим Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», а могучим ускорителем его идейного и художественного роста явились мысли, заложенные в выступлениях Л. И. Брежнева по вопросам литературы и искусства и в первую очередь в его приветствиях работникам киностудии «Мосфильм» и участникам Международных кинофестивалей в Москве и Ташкенте, Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе. На рубеже юбилейного года был обнародован еще один партийный документ, значение которого для судеб искусства социалистического реализма переоценить трудно. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» не только определяет ближайшие задачи на одном из важнейших направлений культурного строительства, но и открывает новые перспективы нашей общей работы по воспитанию и приобщению к активной общественно-творческой деятельности молодежи, главного резерва советского искусства, и киноискусства в частности. Да, год 60-летия Великого Октября мы начинаем с чувством удовлетворения уже сделанным и с осознанием ответственности за то, что еще предстоит нам сделать. Настроение всех советских людей емко и точно выразил Генеральный секретарь Центрального Комитета партии товарищ Л. И. Брежнев во время празднования 59-й годовщины Великой Октябрьской революции.

«В этот день естественная приподнятость наших чувств, гордость за нашу великую Отчизну, за нашу ленинскую партию, за героический советский народ сочетается с другим ощущением. Я имею в виду глубокое сознание особой ответственности, которая лежит сегодня на всех нас. Ответственность за то, чтобы достойным образом встретить грядущую славную годовщину новыми успехами на всех участках нашей работы, нашего коммунистического строительства. Новыми достижениями на заводах и полях, в кабинетах и лабораториях ученых, в создании новых прекрасных и исполненных высокой идейности творений искусства. Новыми успехами в обеспечении надежной безопасности нашей любимой страны и в неутомимой борьбе нашей партии и Советского государства за прочный мир на земле, за дело свободы и независимости народов, за прогресс человечества».

Вот и нам, кинематографистам, уместно сегодня еще раз сверить свои планы с величием события, к которому готовится наш народ.

Существует традиция: связывать с годовщинами Великого Октября только картины историко-революционные, посвященные непосредственно событиям революции и гражданской войны. Такой взгляд кажется мне незакономерно суженным. Десять дней, которые потрясли мир, — величайший этап в движении человечества, ибо он ознаменовал собой конец предыстории цивилизации и начало ее подлинной истории. Наши сегодняшние свершения, наши задачи мы рассматриваем как продолжение дела Великого Октября. И потому по высоким и строгим меркам юбилейной кинопродукции будут оцениваться зрителями и фильмы, которые рассказывают о *продолжении*. О том, как большевики удержали государственную власть, что, по Ленину, было много труднее, чем ее завоевать. О том, как шли непроторенным пионерским путем, строя новое общество, созидая могучую индустрию, организуя социалистическое сельское хозяйство. Как выстояли

в поединке с самым опасным врагом — фашизмом, как сокрушили его. Как пришли к развитому социализму, как строим сегодня коммунизм, разрешая сложнейшие социально-экономические задачи и проблемы, которые ставит перед нами жизнь. Как формируем принципиально новый тип личности — коммунистического человека.

Уверен, весь этот многокрасочный спектр органически входит в тему революции, в тему Ленина и партии, потому что тесно связан с этой темой преемственностью идей и свершений, нравственных категорий, человеческих качеств, связан с нею мыслью, волей, водительством Коммунистической партии.

Под этим углом зрения я и постараюсь рассказать о фильмах, работа над которыми уже завершена или будет завершена в 1977 году.

Сегодня демонстрируется на экранах новое произведение, входящее в нашу Кинолениниану — фильм «Доверие», снятый В. Трегубовичем по сценарию М. Шатрова и В. Логинова. Картина эта — плод творческого содружества советских и финских кинематографистов. Она посвящена борьбе Владимира Ильича Ленина, главы правительства только что возникшей Советской Республики, за предоставление государственной независимости Финляндии. Известно, что право народов на национальное самоопределение вплоть до полного отделения от России было краеугольным камнем ленинской теории по национальному вопросу. И, придя к власти, большевики, возглавляемые Лениным, неопровержимо доказали всему миру, что этот принцип есть незыблемая основа практической политики молодого государства рабочих и крестьян. Артист Кирилл Лавров создал интересный и убедительный образ Владимира Ильича — великого мыслителя, провидца будущего, твердого и мудрого государственного деятеля. С большой идейной и художественной силой показывая не только ход событий в декабрьские дни семнадцатого года, но и раскрывая, как складывалось ленинское учение о межгосударственных отношениях нового типа, основанных на доверии, советско-финская лента звучит остро и злободневно. Мы воочию видим, какое историческое влияние на становление здания сегодняшнего мира оказали Ленин и созданная им партия коммунистов. Еще яснее понимаем, что краеугольный камень в фундамент принципиально новых отношений между государствами с различной социальной системой был заложен тогда, в год Великого Октября. Перед нашим мысленным взором возникает прямая линия, соединяющая внешнюю политику Ленина с политикой мира, разрядки, взаимовыгодного сотрудничества на международной арене, настойчиво и последовательно проводимой в наши дни под руководством и при личном энергичном участии Леонида Ильича Брежнева.

По праву можно сказать: авторам фильма удалось раскрыть нам еще одну грань поистине неисчерпаемой Ленинианы...

К Стране Советов со дня ее рождения обращены взоры всех трудящихся и угнетенных Земли. Мы для них — пример и надежда. Наше миролюбивое государство, наша партия никогда не признавали «экспорта революции», справедливо считая, что революционный взрыв в любой стране может быть вызван только внутренними причинами и совершен только по воле ее народа. Но людям труда в любом уголке планеты хорошо известно, что в борьбе за свое счастье они всегда могут рассчитывать на солидарность и

помощь первой страны социализма. Коллектив во главе с Ю. Озеровым продолжает работу над киноэпопеей «Коммунисты» (сценарий О. Курганова и Ю. Озерова), стремясь показать неодолимую силу интернационализма, пролетарской солидарности, идей ленинизма, великое историческое значение побед во второй мировой войне Советской Армии, под сокрушительными ударами которой рушились реакционные режимы в странах Восточной Европы. Благодаря этим победам и единству устремлений коммунистов народы обрели свободу и сумели эту свободу отстоять перед лицом империализма.

Перед Ю. Озеровым и его товарищами стоит задача необычайно трудная и сложная. Но мы надеемся, что они сумеют создать произведение, достойное своей высокой темы.

На том же «Мосфильме» идет работа над серией картин «Сибириада» (сценарий В. Ежова и А. Михалкова-Кончаловского, режиссер-постановщик А. Михалков-Кончаловский). В первом фильме серии, который выйдет на экран к юбилею Октября, речь пойдет о начале XX века, о русских большевиках, которые, делая революцию, готовили великое будущее Сибири, — о большевиках, которые, говоря словами известного советского писателя, «открыли Сибирь». Суть же всего цикла можно определить кратко: «Нефть, Тюмень, Советская власть». Открытие советскими геологами на западносибирском Севере запасов нефти и газа, промышленное их освоение — событие эпохальное. Не только в экономическом, но и в политическом плане. Вот почему так привлекательно художественное «освоение» темы сибирской нефти — темы людей, которые добывают эту нефть для своей страны, темы организаторских усилий партии, поднявшей людей на этот подвиг...

Новый человек — главная цель и высшее достижение партии и Советской власти. Человек самостоятельной мысли и активной жизненной позиции, высокой коммунистической нравственности, готовый словом и делом отстаивать свои убеждения в любых, самых трудных, а то и смертельно опасных условиях, он поражает мир, быть может, сильнее всех остальных наших завоеваний. Именно таков партизан Сотников, главный герой фильма «Восхождение», снятого Ларисой Шепитько по мотивам повести Василя Быкова.

В одной из книг В. Быков говорит о своем герое офицере так: «...Будучи сам солдатом и сам ежечасно рискуя, Волошин не мог не чувствовать, что все-таки самое ценное на войне — жизнь человека. И чем значительнее в человеке истинно человеческое, тем важнее для него собственная жизнь и жизнь окружающих его людей. Но как бы ни была дорога жизнь, есть вещи выше ее, даже не вещи, а понятия, переступив через которые жизнь разом теряла цену, становилась предметом презрения для ближних и, может быть, обузой для себя...» В этих словах — ключ и к образу Сотникова. Ибо эти высокие понятия разделили Сотникова и Рыбака: для первого истинно человеческое было дороже собственной жизни, другой купил себе жизнь, став предателем и палачом...

Что же сделало Сотникова Сотниковым? «У меня есть отец и мать, — говорит он, — у меня есть Родина, я — большевик». Именно этот внутренний стержень дал Сотникову силу пройти через все, выстоять в сшибке с

темной силой и совершить свое восхождение в бессмертье. Сила та рождена Октябрем...

Фильм о Сотникове — несомненное достижение нашего кино.

Конечно же, советский кинематограф готовит к юбилею революции и ленты, в которых речь идет непосредственно о революционной эпохе, о ее людях и их героических подвигах. Круг конкретных тем, положенных в основу этих картин, весьма широк.

Здесь и киноповесть об освоении Дальнего Востока в эпоху гражданской войны и о становлении в крае Советской власти («Первопроходцы» В. Лыкова и А. Слесаренко), и основанные на подлинных фактах приключения подростка, активного участника борьбы с врагами Советов («Тачанка с юга» И. Болгарина, В. Смирнова и Б. Ивченко, обе ленты — студии им. Довженко), и история семьи старого украинского крестьянина, разделенной гражданской войной: один сын пошел в революцию, другой — к белым («Ненависть» Э. Володарского, Н. Михалкова и С. Гаспарова, Одесская студия), и картина той же студии «Красные дипкурьеры» Э. Володарского, А. Греновского и В. Новака, и один из главных эпизодов гражданской войны в Восточной Бухаре («Осада» Х. Назарова, Д. Булгакова и М. Арипова, «Таджикфильм»), и борьба деревенских комсомольцев 30-х годов за коллективизацию (продолжение «Великих голодранцев» — «Красный чернозем» Ф. Наседкина, Н. Рожкова и Л. Мирского; студия им. М. Горького)...

В поисках добротной литературной первоосновы для экранного исследования великих событий, потрясших и преобразивших нашу страну, кинематографисты обращаются к советской классике, к примечательным произведениям современных писателей.

Р. Нахапетов экранизирует на «Мосфильме» горьковскую пьесу «Враги» по сценарию А. Роома. Ю. Чулюкин и А. Мороз — авторы экранного варианта известной повести А. Гайдара «Р. В. С», который готовится на студии им. А. Довженко. В том же коллективе В. Шевчук и В. Гресь работают над кинодрамой «Двойной круг» по мотивам произведений Ю. Яновского. По книге Р. Кочара снимает на «Арменфильме» свою ленту «Наапет» — о строительстве новой жизни в армянском селе в 20-е годы — Г. Малян. Народную драму «Судьба» — по второй книге романа П. Проскурина — закончил на «Мосфильме» Е. Матвеев. Вторую жизнь получит на «Казахфильме» эпический роман А. Нурпеисова «Кровь и пот». Двухсерийную эту картину (сценарий А. Михалкова-Кончаловского и Р. Тюрина) снимают режиссеры А. Мамбетов и Ю. Мастрюгин. Закончил экранизацию повести В. Быкова «Обелиск» режиссер студии им. М. Горького Р. Викторов. Подходит к завершению работа литовского режиссера А. Грикявичюса над фильмом «Потерянный кров» по роману И. Авижюса. Историко-революционный роман хакасского писателя И. Доможакова «В далеком ауле» — в основе ленты И. Старкова и В. Лысенко «Год Беркута», она снимается на Свердловской студии...

«Псевдоним: «Лукач» — так называется героическая драма о жизни и деятельности известного интернационалиста, писателя и революционера Мате Залки. В сотрудничестве с венгерскими коллегами ее снимает по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида режиссер «Мосфильма» М. Захариас.

Это отнюдь не единственная картина, посвященная реальным историческим лицам — деятелям революции.

Герой фильма Э. Володарского и Н. Розанцева «Убит при исполнении...» («Ленфильм») — В. В. Воровский, павший от пули белогвардейца в Швейцарии. Эта лента — рассказ о последних днях жизни крупнейшего партийного публициста, литератора, дипломата. На «Узбекфильме» Р. Батыров совместно с югославским режиссером Ж. Ристичем начинает снимать картину «Любовь и ярость» (сценарий О. Агишева). В центре ее — образ героя гражданской войны сербского интернационалиста Г. Марковича. В 1918 году авантюрист Муравьев, бывший тогда главкомом Восточного фронта, в критические для молодой Советской Республики дни нанес ей предательский удар, подняв в Симбирске мятеж. Мятеж был быстро и решительно подавлен. Руководил этой операцией крупный деятель партии, верный ленинец Ю. Варейкис. Его именем и назван фильм об этих событиях. Работает над ним на Литовской студии режиссер М. Гедрис (сценарий Е. Котова).

Зритель увидит и фильмы о современности, в которых, мы надеемся, будет рельефно, четко, впечатляюще показано, как идеи и принципы Октябрьской революции продолжаются в условиях развитого социалистического общества, приобретая новое выражение, новые формы воплощения. Ленфильмовская картина «Обратная связь», снимаемая по государственному заказу, — плод содружества сценариста А. Гельмана и режиссера В. Трегубовича. Все, конечно, хорошо помнят, какой горячий интерес вызвал предыдущий фильм по сценарию А. Гельмана «Премия» (режиссер С. Микаэлян). Новая лента поднимает острые проблемы совершенствования стиля руководства на крупном строительстве, утверждая принципы партийности в решении проблем, выдвигаемых научно-технической революцией. Судьбы людей, социально-психологические аспекты производства в условиях НТР, взаимоотношения руководителя и коллектива, проблема гражданской ответственности каждого, гармония интересов личности, коллектива и всего общества — таково поле исследований, которые ведут создатели фильма «Собственное мнение» В. Черных и Ю. Карасик («Мосфильм»). Сценарий дает право предполагать, что все эти злободневные и отнюдь не простые проблемы воплотятся в фильме живом, увлекательном, остроумном.

Пристальный интерес художников кино к теме партии и революции — в широком понимании этой темы — непреходящ, не «привязан» только к юбилейным годам. Он простирается очень далеко за рамки праздничных дат. Этот интерес перманентен, ибо связан с коренными идейными свойствами советского искусства. Это дает мне право назвать некоторые произведения, работа над которыми рассчитана на длительный срок. Она уже идет, эта работа, в различных стадиях, но готовые фильмы зритель увидит много позже 60-летия Советской власти.

М. Шатров и В. Логинов закончили работу над новым сценарием «Февраль». Режиссер Г. Панфилов готовится к осуществлению сценария. Фильм в острой и своеобразной форме, как бы изнутри, через участников событий, принадлежащих к разным политическим лагерям, раскроет историческую панораму тринадцати дней Февральской революции. По-видимому, это будет первая часть эпопеи о годе 1917-м...

И. Таланкин готовится к сложной и масштабной работе — в недалеком будущем он приступит к съемкам первого фильма из цикла картин по мотивам горьковской повести «Жизнь Клима Самгина (Сорок лет)»...

Я говорил уже, что мысль о великой организаторской силе партии получит образное воплощение в фильмах «Сибириады» — там эта сила направлена на свершение едва ли не самого поразительного деяния XX века: на освоение нефти в бескрайних приполярных пространствах, где не ступала прежде нога человека. Та же идейная суть — в основе киноэпопеи об освоении целины «Вкус хлеба» (авторы сценария А. Лапшин, А. Сахаров, Р. Тюрин, В. Черных, режиссер-постановщик А. Сахаров). Здесь мы увидим, как великий организатор — партия подняла тысячи и тысячи людей на подвиг во имя простой и прекрасной цели: большого хлеба, во имя удовлетворения прямых и непосредственных нужд народных...

Тематическую целину намерены поднять дебютанты Ю. Даниялов, А. Шалодия, А. Мацаев — в картине «В ночь на новолуние» они расскажут о событиях Октября в Абхазии...

Так обстоят дела в художественном кино. Интересные фильмы готовят и советские документалисты.

В публицистической картине Г. Кублицкого и В. Трошкина «60 лет Октября» (ЦСДФ) предстанет история Советского государства, насыщенные пафосом созидания будни страны, которая претворяет в жизнь решения XXV партийного съезда. Драматургический стержень фильма — судьбы и характеры наших современников, в которых как бы отражена судьба страны.

Украинская студия хроникально-документальных фильмов выпустит ленту В. Кузнецова и А. Косинова «Партия — разум, честь и совесть эпохи», раскроет всемирно-историческую роль партии коммунистов как политического вождя, мудрого руководителя рабочего класса и всех трудящихся нашей Родины.

Идеи Великого Октября с большой силой повлияли на ум, сердце и творчество многих выдающихся деятелей науки, литературы, искусства XX века. На основе свидетельств, оставленных А. Толстым и Б. Шоу, К. Тимирязевым и Ф. Жолио-Кюри, И. Павловым и Р. Ролланом, К. Циолковским, Т. Драйзером и другими, В. Сытин и А. Зенякин стремятся создать на ЦСДФ произведение, посвященное актуальной проблеме эпохи — отношению прогрессивной интеллигенции к идеям социальной справедливости.

Фильм А. Богомолова и Л. Черенцова «Революцией призванные» (ЛСДФ) посвящен истории и сегодняшней многогранной деятельности советской милиции.

На «Беларусьфильме» снимается картина «Горизонты дорог» — киноповествование о большом пути республики. Оно будет состоять из шести новелл, в каждой — художественная биография человека, вставшего вровень с веком — именитого или совсем неизвестного, старого или молодого, ученого, рабочего, писателя, врача, строителя, колхозника...

Картина «Грузия революционная» будет включать три взаимосвязанных части: «Грузия — 1917 год», «Революционеры Закавказья», «Слово народа об Октябре».

Город и его люди, судьба узбекской столицы, пострадавшей от земле-

трясения, которое вызвало могучую волну солидарности во всех концах Союза Советов, — содержание фильма М. Каюмова «Свидание с Ташкентом», в котором пойдет разговор о принципиально важных чертах советского образа жизни, братства народов, рожденных Октябрем.

«Ленин и Азербайджан» — лента, посвященная связям Ленина с бакинским пролетариатом.

О развитии экономики и расцвете культуры Казахской ССР расскажет фильм «Казахстана шаги саженьи».

Хотелось бы выделить несколько картин, построенных на оригинальном фактическом материале. Прежде всего к ним относится вариоэкранный фильм ЦСДФ «Атлас Ильича». Дело в том, что на рабочем столе В. И. Ленина в его кремлевском кабинете лежит «Атлас железных дорог России» с многочисленными ленинскими пометками. В ленте предполагается дать репортаж из тех мест, которые отмечены — по разным причинам — в «Атласе». Это и одна из первых алтайских коммун «Ильичево поле», и Экибастуз, и Байконур — там были разработки бывшего английского акционерного общества, и Эмба, через которую проходит магистральный газопровод... Словом, на вариоэкране перед зрителем пройдет красочная панорама нашей жизни.

Герберт Уэллс назвал В. И. Ленина «кремлевским мечтателем» — великий фантаст никак не мог поверить в реальность планов партии. Сегодняшний облик страны — живое опровержение скепсиса писателя. Картина ЦСДФ так и называется: «Ошибка Герберта Уэллса». История бронепоезда, сыгравшего большую роль в установлении Советской власти в Минске, — в основе ленты «Сто верст в революцию» («Беларусьфильм»). Эту историю зритель узнает от здравствующего поныне П. Е. Жуковина, машиниста бронепоезда, — он хорошо помнит своих товарищей, командира большевика Пролыгина. Авторам фильма удалось найти редчайший фотоматериал. О профессиональных революционерах, братьях Дмитрии и Константине Боссалыго, людях удивительной судьбы расскажет картина той же студии «Революцией призванные». «Плакат — время» — этот фильм Рижской киностудии посвящен талантливому художнику, латышскому красному стрелку Густаву Клуцису. Авторы намерены создать ленту-плакат, отображающую не только творчество мастера, но и события Октября, деятельность В. И. Ленина и его соратников. Литовский публицистический фильм «В водовороте Октября» — это повествование о литовцах, которые боролись за революцию, воевали в гражданскую, строили первые пятилетки... Сынам эстонского народа — бойцам Октября посвящена картина «Эстонские красные стрелки». Зарождение большевистской организации в Пишпеке — нынешнем Фрунзе, ее участие в борьбе за рабоче-крестьянскую власть в Киргизии — сюжет ленты «Большевики Пишпека». Герои казахского фильма «Верность» — люди, вступившие в партию в дни ленинского призыва 1924 года... «Контрасты» (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов) — картина монтажного характера, она покажет города, села, фабрики и заводы, которые возникли в республике за годы Советской власти.

Своеобразной кодой прозвучит среди своих собратий фильм ЦСДФ «День Страны Советов» — кинопоэма о нашей социалистической Родине, о

ее людях, с энтузиазмом выполняющих предначертания XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза, создающих коммунистическое общество.

Генеральный секретарь ЦК партии Леонид Ильич Брежнев, коснувшись в своем докладе на XXV съезде КПСС грядущей шестидесятой годовщины, заявил: «Шесть десятилетий — это меньше, чем средняя продолжительность жизни человека. Но за это время наша страна прошла путь, равный столетиям. Мы создали общество, подобного которому человечество еще не знало... Другой главный итог пройденного пути — наш советский образ жизни... И, наконец, важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек».

Художники советского экрана испытывают внутреннюю творческую потребность — создавать произведения, которые отображали бы равный столетиям путь нашего общества, замечательные этапы этого пути, всемирно-исторические завоевания партии и народа, о которых говорил Леонид Ильич.

И нет сомнений, что кинематографисты страны — известные мастера и энергичная молодежь, все отряды нашего многонационального кино достойно встретят славное 60-летие Великого Октября.

В. Силюнас

Поэзия и правда

О некоторых проблемах современного литовского кинематографа

Полтора-два десятилетия назад работу многих национальных кинематографий можно было с достаточной полнотой осветить в рамках одной статьи. Сейчас большинство республиканских киностудий создает не отдельные картины, а репертуар, требующий разностороннего подхода и индивидуальных аналитических исследований. Несомненно, это относится и к творческой деятельности Литовской киностудии, давно и заслуженно вызывающей самый живой интерес. Не стремясь к полноте охвата материала и к обобщающим оценкам, мы хотим в этой статье коснуться лишь некоторых, на наш взгляд, острых и существенных проблем развития литовского кинематографа. К этим проблемам не мы обращаемся первыми. В обсуждение путей развития литовской кинематографии, проблем, ей имманентных, уже внесли свой вклад Б. Рунин («ИК», 1971, № 1) и Р. Гудайтис («ИК», 1972, № 4). Но с тех пор немало воды утекло и немало новых картин сошло со стапелей Литовской студии.

Во всеуслышание литовское кино заявило о себе в середине 60-х годов.

Первым фильмом, снискавшим огромный всесоюзный и международный успех, был «Никто не хотел умирать» Витаутаса Жалакявичуса (1966).

Примерно в это же время другой молодой режиссер, которому тогда, должно быть, еще не исполнилось тридцати, Раймондас Вабалас (ныне ставший одним из крупных мастеров нашего кинематографа) снимал «Лестницу в небо» (1967).

Обеим картинам присущи были высокий художественный уровень, незаурядное пластическое мастерство и зрелость мышления. Тут ощущалась работа пытливого ума, встревоженного сознания, бьющегося над насущнейшими вопросами национальной истории, раскрывались неповторимые людские судьбы на крутых исторических поворотах. Человек и история — такова была тема этих фильмов. История переставала здесь быть абстракцией, становилась живой, резко ощутимой.

Оба режиссера обратились ко второй половине 40-х годов, когда после окончания Великой Отечественной войны шла коренная перестройка литовской деревни, происходила ожесточенная классовая борьба. Это были годы, так или иначе и сегодня живущие в памяти, бередящие ее, требующие своего осмысления.

В 60-х и в начале 70-х годов в Литве появилось немало фильмов, рассказывающих о жертвах, понесенных народом в борьбе за лучшую, более достойную жизнь в различные исторические эпохи. «Камень на камень» (1971) Р. Вабаласа воскрешал глухую пору крепостничества; фильм «Раны земли нашей» (1971) М. Гедриса рассказывал о борьбе за Советскую власть в первые послереволюционные годы; «Шаги в ночи» (1962) Р. Вабаласа и «Чувства» (1968) А. Даусы и А. Грикявичюса повествовали об Отечественной войне; в «Хронике одного дня» (1964) В. Жалакявичус вспоминал годы коллективизации. Но, пожалуй, ни в одной из этих картин история не представала так глубоко и рельефно, как в «Никто не хотел умирать» и в «Лестнице в не-

бо». Ибо именно в этих фильмах вопрос, который с предельной остротой вставал в первые послевоенные годы едва ли не перед каждым литовцем — с кем ты, за кого ты? — получил более вдумчивое и глубокое осмысление. В те годы каждый должен был совершить свой выбор. Выбор, за который можно было расплатиться головой — равно как головой можно было расплатиться и за отказ выбирать. История врывалась в каждый дом без спроса.

В обоих фильмах тема выбора проигрывалась как бы по нескольку раз в разных социальных и психологических вариантах.

Круг размышлений замыкался. Снова и снова возвращались герои литовских фильмов к неизбежности выбора, возвращались умудренные социальным и нравственным опытом, наученные горькими ошибками, приобщенные к выношенной в ходе событий идее, гласящей, что бегство от истории или желание остановить ее невозможно и недостойно, что единственная достойная позиция заключается в том, чтобы с твердой решимостью и чистыми руками участвовать в борьбе и в строительстве социализма.

Не вспомнив об этих произведениях, нельзя в полную силу понять такие идейно-эстетические ценности, как историческая масштабность и социальная значимость коллизий, отразившихся в зеркале литовского экрана, нельзя увидеть, как осмыслили литовские киномастера коренные противоречия времени, их умение сплавлять воедино «судьбу человеческую, судьбу народную» — то, благодаря чему литовское кино и заявило о себе в 60-е го-

«Никто не хотел умирать»



ды как о важной составной части многонациональной, советской культуры.

Примечательным кажется еще одно: то, какими разными были эти картины. Острота проблематики и стилистическая самобытность в них словно обусловливали друг друга. Оба фильма были сняты Ионасом Грицюсом — между тем трудно было бы найти работы, более несхожие по своему изобразительному решению.

Поэтика картины «Никто не хотел умирать» — поэтика явленных сущностей, выплескивающая типичное в незаурядном, закономерное в исключительном. Она дает себя знать в броскости образов, в набатности их звучания, в очищенной от всего лишнего, укрупненной, почти ритуально строгой образности.

В «Лестнице в небо» герой фильма Индрюнас был показан середняком до мозга костей во всем — во взглядах на жизнь, в характере мышления, в каждом жесте и слове. Он все время думал свою думу, но она всегда была неотделима от его прочно заземленной характерности.

Жалакяничуса в первую очередь интересовала драма идей, драма сознания, Вабаласа — драма людей, драма существования, не всегда себя ясно осознающего. Он тяготел не к предельной обобщенности, а к предельной конкретности. Мысли и поэзия у него не концентрированы в отдельных метафорах, они разлиты в пейзаже, в обыденном течении будней. Подобно тому, как в более позднем фильме Вабаласа «Камень на камень» живописец, изображая на алтарной картине Святого Петра, сохраняет черты послужившего ему моделью крепостного Буткуса, в «Лестнице в небо», да и в других своих фильмах, режиссер бережно проращивает ветви, непосредственно связующие их с реальностью.

В этой несхожести двух крупных удач литовского кино таилось обещание, что после обращения к пусть близкой, но все же истории кинематографисты смогут так же разнообразно и плодотворно выразить правду наших дней, обратившись к теме современности.

●

Поворот к современности совершился в 70-е годы.

Показателен в этом смысле путь, который проделал Марионас Гедрис — режиссер фильмов «Раны земли нашей» и «Мужское лето». Прежде чем подойти к современности, он словно отодвигается назад, чтобы окинуть взглядом историю, и создает в 1972 году такое значительное произведение, как «Геркус Мантас» (сценарий С. Шальтяниса).

Лучшее в фильме — не любование яркими романтическими страницами седого прошлого, не эффектные посылки для мелодраматических переживаний, а устремленность к постижению трагедии суровой поры — последнего яростного порыва пруссов к свободе. Это рассказ о восстании маленького бесстрашного народа против крестоносцев, продлившемся четырнадцать лет и закончившемся полным истреблением пруссов, у которых поработители отняли все — даже их имя.

Геркус Мантас был воспитан орденом для того, чтобы послужить его интересам, был предназначен для роли тирана. Выбрал же роль мятежника.

Фильм отстаивает свободу выбора и вместе с тем констатирует: она не может быть абсолютной. Роль вождя прусского народа, добровольно на себя героем принятая, неоднозначна. Ибо борющийся против поработителей Мантас и сам не свободен от власти феодалов-викингов, от власти своих кумиров, своих жрецов, своих предрассудков. Трагедия Мантаса в том, что он ведет борьбу на два фронта, и в том, что он вырвался вперед своей эпохи. Он вынужден то и дело выступать против тех, на чьей стороне бьется, и потому терпит поражение.

На высоте озарившей его идеи о единой Пруссии, свободной от всяческого ига, от преклонения перед любыми идолами, он одинок — никто больше не способен подняться до этой идеи. Мантас — словно пришелец из грядущих времен, наш посланник в прошлое: гуманист в эпоху, для торжества гуманизма несозревшую, совершенный человек, вынужден-

ный действовать в кричаще несовершенном мире.

Вправе ли он был браться за активную роль в таком мире? Крестоносцы выставляют на крепостную стену детей с выколотыми глазами, но ведь и прусская вера требует человеческих жертвоприношений. Место богов, сознает Мантас, заняла жестокость. Есть ли в мире, живущем под знаком жестокости, истинные ценности, способен ли Мантас отстоять их своим мужеством?

Фильм отвечал на этот вопрос утвердительно. Руки Мантаса в крови, но права «умыть руки» он не имеет, поскольку и неполная свобода лучше полного рабства... Историю необходимо рассматривать с точки зрения нравственного идеала, словно говорила нам картина, но имеет на это право лишь тот, кто не глядит на нее со стороны, а взваливает ее на плечи как свою ношу.

Таков был фильм, осуществленный М. Гедрисом перед тем, как он принялся за «Расколотое небо» (сценарий Р. Гудайтиса и М. Гедриса, оператор И. Томашевичюс) — произведение, в котором ему предстояло коснуться проблемы ответственности уже не в трагически исключительную эпоху, а в наши мирные дни...

Однако в связи с обращением к современной теме возникал и ряд серьезных проблем творческого характера.

Встречаясь на экране с минувшим, зритель так или иначе ощущает, что на его глазах происходит как бы воскрешение того, чего фактически уже нет. Мы понимаем, что видим несуществующее — своеобразный фантом, вызванный художником к жизни с определенной целью. Минувшее, понимаем мы, проходит перед нашим взором не случайно, оно содержит в себе какую-то важную информацию.

Это жизнь, которая уже совершилась, пришла к определенным результатам, дала определенные плоды, преподала свои уроки, и сейчас нам дано высокое право узнать эти результаты, воспользоваться этими уроками, Поэтому-то в сюжетах, имеющих дело с историей, и кажется такой уместной форма притчи, повествующей о свершившемся как о смыслово и эстетически завершенном до полной, исчерпывающей отточенности. Пример тому — фильмы «Никто не хотел умирать», «Камень на камень», «Геркус Мантас».

Когда же речь идет о современности, мы жаждем прикоснуться не к совершившемуся, а к свершающемуся, окончательно еще не установившемуся. Экран словно превращается в окно, сквозь которое мы глядим на реальную, современную нам, хорошо знакомую действительность. Новое значение приобретает в этом случае и требование «узнаваемости».

Но тут-то и возникает свой «квадрат сложности». Например, с одной стороны, ясно, что игровой кинематограф, даже если он обращен к сегодняшнему дню, должен «не копировать реальность, но художественно преломлять ее; с другой стороны, покажись такое преломление зрителю чересчур резким, он будет ощущать лишь искусственность художественной конструкции и не ощутит прикосновения к подлинной реальности.

Современность может быть постигнута не как механический набор статичных моментов, а в развитии. Развитие же, в свою очередь, невозможно без животворящего противоречия. Так стремление проникнуть в глубинный смысл актуальных процессов приводит нас к одной из ключевых задач — к обнаружению современной природы конфликта.

История и в этом смысле кажется податливей: в ней легко выбрать моменты кульминационные, когда борьба идет не на жизнь, а на смерть. На расстоянии яснее расстановка сил, очевиднее, на чьей стороне правда, легче нащупать объективный смысл коллизии. Намного сложнее бывает оценить, насколько существенно (или случайно), какое-либо современное противоречие и какие последствия будет иметь то или иное его решение? Обращаясь к исторически новому материалу, художник обязан заявить, что он считает сейчас наиболее конфликтно острым, актуальным и важным. Говоря о современности, он не вправе замолчать реальные процессы развития общества.

Наконец, зрелость подхода к современному материалу определяется еще и тем, увиден ли

характер сегодняшнего героя всего лишь как этот характер или художнику удалось отразить в нем нечто существенное для данной эпохи.

Таковы только некоторые из тех проблем, с которыми неизбежно встречается художник, обращаясь к материалу современности. Именно о фильмах, решающих задачу отражения нынешнего дня на экране и сделанных литовскими кинематографистами в последние годы, мы и будем далее говорить в этой статье.

Разумеется, работа Литовской киностудии этими произведениями не ограничивалась. Не так давно, например, вышел на экраны мюзикл режиссера А. Жебрюнаса «Чертова невеста», действие которого относится к XIX веку. В XIX веке разворачивается и приключенческая фабула созданного режиссерами С. Мотеюнасом и А. Пуйпой фильма «День возмездия». Недавно телезрители познакомились с новой работой Р. Вабаласа «Смок и Малыш» — экранизацией рассказов Джека Лондона. Но эти фильмы требуют отдельного разговора.

Мы же, повторяем, займемся картинами, которые пытаются осмыслить жизнь нашего современника, соотнося ее с новыми тенденциями действительности, с движением времени. Иначе современность и впрямь может показаться призрачной и неуловимой — ведь она, строго говоря, есть не что иное, как миг перехода минувшего в грядущее.

В этом не всегда легком переходе от «вчера» к «завтра» — существо той драматической ситуации, в которой находится Степонас Крейвнас — герой фильма М. Гедриса «Расколотое небо», несомненно наиболее значительного среди фильмов, посвященных современной Литве. С одной стороны, Степонаса манит родной дом, в котором он не был че-

«Лестница в небо»



тырнадцать лет, живописный лесной уголок литовской земли. С другой — огромные стройки, на которых он привык трудиться, ощущая свою причастность к созидаемому завтрашнему дню всей страны.

Ощущение движения истории как созидательного процесса, в котором каждый из нас — участник, определяет и угол зрения в «Счастливом невезучем человеке» (сценарий Р. Гудайтиса и А. Араминаса, постановка А. Араминаса) и в «Тревогах осеннего дня» (сценарий Р. Мирского, постановка А. Кундялиса).

Авторы «Тревог осеннего дня» убеждены, что ни один день нам не дается даром, что он нашей волей держится, нашим трудом обеспечен. Течение осеннего дня, движение времени предстает в картине как цепь человеческих усилий, в которой ни одно звено не должно обрываться. Казалось, невелико событие — первый осенний снегопад в Вильнюсе, и не так уже велика опасность, если не хватит снегоочистительных машин. Но ведь тогда осложнится движение, люди не попадут на работу, в институты и учреждения, и, чего доброго, покажется, что не только транспорт — жизнь остановилась в столице. Фильм, посвященный работе автотранспортной базы и конторы по очистке города, призван показать, что в будничных делах этих прозаических учреждений немало драматизма, что обычный осенний день может быть чреват здесь яркими конфликтами. Верная, справедливая мысль. Но из тех, которые как будто бы и не требуют доказательства. То, о чем повествуют авторы «Тревог осеннего дня», не несет в себе новой информации — ни психологической, ни эмоциональной, ни социальной.

Место каждого из нас в людском сообществе — такова тема, заявленная фильмом «Счастливый невезучий человек». Фильм стремится утвердить верность своему призванию в жизни.

Авторы «Счастливого невезучего человека» избрали основой стилистики своего прозаического по фактуре и теме фильма поэтическое начало. В картине немало своего рода «лирических отступлений» — это внутренние монологи Юозаса, это его затеи с местными ребятишками: он учит их обращаться с лошадьми, ездит с ними в ночное, запускает воздушного змея...

И все же лирические отступления, сколь бы выразительными они ни были, остаются в этой картине не более чем отступлениями. Магистральная линия сюжета лежит в чем-то другом. Но нащупать ее оказывается чрезвычайно трудно, если не невозможно.

И впрямь, как ни увлечен немолодой уже бобыль своими затеями с ребятами, он, судя по всему, больше всего увлечен делом, ради которого он расстается с любимой. Но вот как раз о деле его жизни картина рассказывает совсем бегло. Настаивал, к примеру, зоотехник Юозас на том, что необходимо разводить в колхозе племенных лошадей. Но начальство сочло, что экономней их содержать в специальных хозяйствах. Грузовик увез статных скакунов, камера показала нам грустное запустение в покинутой всеми конюшне, а герой фильма безмятежно занимается... воздушным змеем!..

Мы так и не узнаем, прав или не прав был Юозас и почему он так быстро сдал свои позиции. И как ко всему этому нам следует относиться. Проблематика фильма, чем дальше, тем очевиднее, теряет конкретность и под конец совсем размывается. Лирическая созерцательность героя начинает выглядеть пассивностью. Не меняет представление о его характере и развивающаяся параллельно история его любви. Становится как-то неловко смотреть, когда мужчина, вдвое старше любимой им девушки, нарочито робеет перед ней, словно школьник, не может поверить своему счастью, убеждает себя, что не про него все это... А фильм ведь стремится вызвать нашу симпатию к герою, который предпочел жизнь в деревне любви красавицы актрисы.

Мы так и не узнаем, чем, кроме красивых пейзажей, дорога ему деревня и, главное, насколько он сам ей дорог. Собравшийся было податься в столицу, Юозас возвращается с полдороги, словно принося себя в жертву. И вновь возникает вопрос, насколько оправдана такая жертва, чем, важным для героя и

для нас, она обусловлена, да и стоило ли авторам придавать решению зоотехника не уезжать из села такой возвышенно-страдальческий оттенок.

Рядом с вялым, расслабленным, чрезмерно сентиментальным Юозасом в «Счастливом невезучем человеке» особенно приметным кажется волевое начало, которое мы ощущаем в Степонасе Крейвенасе — герое «Расколотого неба». Для режиссера М. Гедриса и артиста А. Шурны, очевидно, главное заключалось именно в том, чтобы раскрыть душевную стойкость, основательность Степонаса. Кряжистый, крепко сбитый, в неизменной кожанке, накинутой на широкие плечи, с обветренным, строгим, словно высеченным резкими ударами резца лицом, средний сын старого Марчюса Крейвенаса привлекает нас несуетной обдуманностью каждого слова и жеста, какой-то особой основательностью своих действий. Он как будто и замкнут и одновременно перед всеми распахнут. Ибо скупой на фразы, он щедр на дела. Дело, а не слово — для него подлинная форма причастия к заботам людей, к их тревогам и волнениям. В плоть и кровь Степонаса вошла потребность быть там, где он может найти лучшее применение своим рукам. Одна из выразительных сцен: в ответ на подзуживание младшего брата Вациса — алчного накопителя, — что-де ничем не может он похвастаться, Степонас показывает единственное свое богатство — налившиеся силой, натруженные руки. Поэтому таким мучительным и тяжким кажется ему то, что его старший брат Миндаугас столько лет живет, таясь от всех — несет на себе тяжесть своего преступления. Он, Степонас, черпает свое достоинство в том, что ему ни от кого глаза прятать

«Геркус Мантас»



не приходится, ибо он всегда расплачивался с людьми честно, сполна.

Но и характер Степонаса, и еще в большей мере характер старого Марчюса (В. Симчич), да и другие образы только выиграли бы, будь они менее статичными. В сущности, единственный крупный поступок, совершаемый Степонасом в фильме, заключается в том, что, несмотря на надежды родителей, на мольбы жены Полины (Л. Виролайнен), мечтавшей обрести свой кров, он вновь собирается в дорогу. Центр нашего внимания, естественно, переносится на размышления героя, нас интересуют побудительные мотивы; успех подобного фильма в конечном итоге зависит от того, насколько глубоким оказывается в скупом на внешние события сюжете его внутренний драматизм.

Драматургическая канва картины выстраивалась на основе романа Витаутаса Бубниса «Три дня в августе», претерпевшего, однако, в сценарии значительные изменения. Центральным лицом в книге В. Бубниса был отец трех братьев — Марчюс Крейвенас, мучительно переосмысливающий свою жизнь, пытающийся понять, почему отдалились от него сыновья. Когда-то, в первые послевоенные годы, Марчюс бросил землю, увел с нее детей, и это превращение его в лесоруба, быть может, и сыграло роковую роль в жизни семьи. Ведь то была не просто перемена рода занятий; Марчюс смалодушничал перед бандитами, побоялся, что при новых порядках трудно будет крестьянствовать, и о т с т у п и л с я от своего кровного дела. Вот и оборвалась пуповина, связывающая его с землей, оборвалась нить, соединяющая жизнь Крейвенасов, и начался распад семьи.

О верности земле размышляет и Дайнюс, бывший когда-то первой скрипкой в школьном оркестре, ныне ставший лучшим механизатором района. В. Бубнис явно симпатизирует этому самостоятельному и одаренному молодому человеку. Дайнюс — не великомученик, деревенскую грязь месящий, каким предстал перед нами герой «Счастливого невезучего человека», он человек, гордый тем, что нашел себе прочное место в людском сообществе, выбрал в нем роль, которая ему по-настоящему удается.

Как бы продолжая линию «Лестницы в небо» и «Никто не хотел умирать», книга Бубниса подчеркивала: вопрос выбора стоит сейчас не менее остро, чем в критические моменты истории. Действие «Трех дней в августе» не случайно развертывается в двух временных пластах, то и дело возвращаясь к классовой борьбе послевоенных лет. Эта тема в романе оказывается важным контрапунктом к теме по-своему напряженных нынешних будней. Старший сын Марчюса Миндаугас тогда как в воду канул. Похоже, он так или иначе знался с националистами. Но был ли он убит ими, скрылся ли потому, что ощущал тяжесть своей вины перед Советской властью или потому, что побоялся, — никто не знает толком, хотя никто не поверит и в то, что он невиновен...

Не менее сложные проблемы ставит перед человеком и современность. Ведь и Степонас рвет с родным домом. «А может, впрямь смысл его жизни там, за тридевять земель, — думает о нем Дайнюс, — на больших стройках, о которых трубят радио и газеты, о которых даже дети говорят? Или он просто оторвался однажды от родной земли и все не найдет покоя?»

Есть своя правота в сомнениях Дайнюса, которому чужд человек с судьбой перекати-поля, человек с оборванными корнями. Но есть своя большая правота и у Степонаса, который свой отъезд вовсе не рассматривает как бегство: он чувствует свой долг перед всей страной, не только перед отчим кровом. Он везде — как у себя дома, в отличие от младшего брата Вациса, все более бесцеремонно распоряжающегося в родительском доме и превращающего его в прибыльную вотчину.

В фильме, однако, все эти противоречия заметно упрощены. Столкновение Дайнюса и Степонаса вообще снято. Да и Вацис оказывается чем-то вроде «мальчика для битья», а не серьезным противником: в книге он помыкает родителями, в кинокартине его легко ставят на место. Драматическое прошлое, те-

ма исторического выбора, такая важная для осознания судеб литовского крестьянства в целом и, в частности, для судеб многих персонажей романа, почти совсем уходит из поля зрения кинокамеры. И с Миндаугасом все становится ясно и просто: мы узнаем, что он жив и невиновен, и только недоумеваем, почему Степонас не пожелал поделиться столь доброй вестью с родителями. И о переживании своей трагической вины Марчюсом говорится вскользь; старый Крейвенас в исполнении В. Симчича по сравнению со своим романным прототипом выглядит слишком уж безмятежным, лишь изредка предающимся элегическим воспоминаниям. И отъезд Степонаса не является тут тяжелым испытанием для родителей: в утешение им он, по воле сценаристов, оставляет сына Мариуса. Ребенок, в свою очередь, не только нимало не переживает, что расстается с родителями, но явно доволен, что остается в деревне. Так многие острые углы в фильме сглаживаются, напряжение снимается, коллизии оказываются слишком уж легко разрешимыми.

Сценарий фильма освободился от многого из того наиболее драматичного, чем был интересен первоисточник. И это не могло не снизить значительности кинопроизведения. Социальный драматизм кое-где уступил в нем место мелодраматичности. Так, немалое место занял в картине любовный треугольник: городской соблазнитель Ауримас — сестра Степонаса Шаруне — и Дайнюс, превращенный в традиционного «третьего лишнего». Еще больше места уделяется выяснению отношений между Степонасом и его женой (лирично, искренне сыгранной Л. Виролайнен): муж-непоседа ссорится с Полиной, которой, естест-

«Расколотое небо»



венно, хочется свить гнездо попрочнее. И, наконец, не очень плотно вписываются в контекст фильма воспоминания Марчюса о былой измене жене, ибо отсутствует тот тревожный, исторически определенный контекст, в котором об этом было рассказано в романе.

То, что стержень конфликта в фильме то и дело теряется, снижает и остроту размышлений, на которые наталкивает нас картина в лучших своих эпизодах. Стремящаяся постичь далеко не простую, противоречивую проблематику современной жизни, она — это очевидно — рассчитана на активное соразмышление зрителей. Преданность родному клочку земли, привязанность к родному углу — и беспокойство за судьбу всей страны, участие в делах всего государства, твоя личная ответственность за них — вот позиция, к утверждению которой стремится в своем фильме М. Гедрис. Не случайно на первый план он выводит Степонаса Крейвенаса — человека с широким кругозором, чувствующего, что он останется причастным к судьбе родной Литвы, на какой бы из новостроек ни работал, гордого тем, что литовцы вносят свою лепту в знаменательные начинания в любом уголке Союза. Именно гражданственность позиции делает «Расколотое небо», при всех просчетах, которых, увы, не избежали авторы, одним из наиболее заметных произведений литовского кино последних лет.

Стремление по-своему очертить контуры современного героя заметно и в «Тревогах осеннего дня» режиссера А. Кундялиса, о котором мы уже упоминали. Фильм, несмотря на однозначность, излишнюю «открытость» основной мысли, все же принадлежит к тем произведениям, которые предпринимают попытку нешаблонно подойти к «производственной теме», обнаружить нравственную проблематику и скрытый драматизм в привычных рабочих буднях, на этот раз в буднях учреждения, призванного заботиться о чистоте столицы. Сплетение городских служб и коммуникаций становится в фильме как бы прообразом сплетения людских судеб.

Это достигается тем, что бедность конфликта отчасти перекрывается интересно и неоднозначно задуманным образом руководителя автобазы Валайтиса — человека дела, напористого, идущего напролом, способного ради интересов предприятия на все — даже на то, чего делать бы не следовало. Он отличный организатор — и любитель показухи, честный труженик — и «очковтиратель», то всего себя отдающий общему делу, то нарушающий элементарные нормы человеческого общежития, ко всем беспощадный, но и себя не жалеющий.

Валайтиса играет прекрасный артист Б. Браткаускас. В его герое угадывается человек волевой, непреклонный. И все же ощущения подлинной сложности этой натуры не возникает — чаще мы ощущаем черты, взаимоисключающие друг друга.

Противоречия характера, слишком несовместимые, обнаруживают во многом искусственную природу этого образа. Получается так, словно нам показывают двух братьев-близнецов, внешне друг от друга неотличимых, но полных антиподов по своей сути: один — герой войны и труда, другой — бессердечный да к тому же еще и нечистый на руку делец.

Вероятно, авторы «Тревог осеннего дня» стремились сказать свое слово в споре о том, что представляет собой современный руководитель производства, на чем держится подлинный авторитет, как связаны культура техническая и культура духовная. Это стремление включиться в художественное исследование самых актуальных, волнующих каждого проблем само по себе очень важно для дальнейшего развития национальной кинематографии — жизнь предлагает ей по-настоящему благодарный и сложный, противоречивый материал. Но материал, требующий для своего исследования подлинной зрелости и смелости, к тому же и смелых поисков в сфере выразительных средств.

К сожалению, для нового материала авторы не нашли новых решений, и потому, чем более настойчиво они подчеркивают, что в их картине «все как в жизни», тем явственнее мы видим лишь вялое жизнеподобие. Но жиз-



«Тревоги осеннего дня»

неподобие и правда искусства — не одно и то же. Правда искусства, как известно, заключается не в том, чтобы копировать те или иные характеры и ситуации, а в том, чтобы каждый раз преломлять действительность через особую идейно-художественную призму.

Такой призмы в «Тревогах осеннего дня» нет. Нет внятной авторской концепции. Нет концентрации мысли, позволяющей постичь, в чем же узел противоречий. Лишь только конфликт начинает достигать определенного накала, он неожиданно легко снимается: не успевает Юренас дать Валайтису бой, как тот предлагает Юренасу место главного инженера. Разгоревшиеся было споры окончились, по сути дела, ничем.

Отсутствие определенной авторской позиции сказывается во всем: в стертости черт многих действующих лиц, в необязательности отдельных сюжетных линий, в невыразительности образного строя картины.

На последнем обстоятельстве необходимо задержаться.

●

Пять лет назад в интересной, богатой наблюдениями и смелыми обобщениями статье «Образы, символы, иероглифы», посвященной работе Литовской киностудии конца 60-х годов («Искусство кино», 1971, № 1), Б. Рунин предупреждал против «кокетливой зашифрованности», подмены содержания коллизий их условными знаками, против «мнимой философичности и претенциозных украшений». Можно было в чем-то поспорить с автором, чересчур строго, на наш взгляд, оценившим, к примеру, «Чувства» А. Даусы и А. Грикявичюса —

фильм, рассказывающий о неразделыюсти чувств интимных и гражданских, об их испытании на прочность на крутом историческом изломе (время действия — последние дни Великой Отечественной войны на балтийском побережье и первые дни Советской власти). И сейчас, без малого десять лет спустя, как хорош дуэт главных исполнителей — Регимантаса Адомайтиса и Юозаса Будрайтиса. Жгучего накала достигают в работе молодых режиссéров идейные и этические конфликты изображенной ими переломной эпохи, туго сплелись воедино суровый драматизм, броская, насыщенная глубоким смыслом метафоричность, пластическая экспрессивность. Да, неубедителен, ничего, по сути, не решает в фильме финал, есть в нем и другие слабости, на которые вправе была указать критика, но в целом время «поддержало» картину: она интересна и в наши дни.

Чрезмерно придирчивым кажется нам и разбор «Красавицы» А. Жебрюнаса, фильма, раскрывшего перед зрителями богатый и сложный внутренний мир ребенка — мир игры, неожиданных фантазий, первых настоящих тревог и нешуточных «взрослых» размышлений. Странно, что этой поэтичной картине, проникнутой стремлением к добру, чистоте человеческих отношений, критиком были предъявлены упреки в «ущербной изысканности» и «изломанности».

Эти возражения мы делаем, чтобы подчеркнуть главное: критик оказался на редкость проницательным и безукоризненно точным. Так склонность к нагромождению произвольных, часто не несущих смысловой нагрузки «неведомых знаков, обрывков значений», подмеченная Б. Руниным в фильме «Да будет жизнь!» А. Грикявичюса, еще в большей мере проявилась в следующей картине режиссера. Но столь метко обнаруживая уязвимые места в озадачивающе непроницаемой и непомерно обнажающей свою условность стилистике, Б. Рунин не коснулся, к сожалению, другой опасности, тогда еще только намечавшейся, а сейчас проступившей с очевидной определенностью. В некоторых картинах литовских мастеров правда жизни подчас теряется на пути к экрану не только потому, что претерпевает чересчур резкие и неограниченные превра-

«Чувства»



щения, но и потому, что, напротив, оказывается вовсе не переплавленной в новое художественное качество. Не намереваясь защищать отвлеченную и бесплодную стилизацию, мы хотели поэтому акцентировать внимание и на противоположной крайности — на такой форме безыскусности, которая оборачивается уничтожением всяческого стиля, всяческой эстетической концепции произведения, на той простоте, которая, как водится, хуже воровства.

Получается ряд ложных противопоставлений. Или эмпирика, нечто из жизни черпающая, но неспособная перенести почерпнутое в сферу искусства, или символика, устремляющаяся в эту сферу с безоглядной поспешностью и расплескивающая при этом все жизненное содержание. Или «куски реальности», неподвластные в своем буквализме законам художественного отображения, или надуманность конструкции, ничего общего с реальностью не имеющей. Или необработанное сырье, или неудобоваримый сплав условностей и слишком уж изысканных иносказаний. Или достоверный факт, не превращенный в образ, или образ, обнаруживающий свою недостоверность.

Последняя антиномия особенно печальна, если не сказать обидна. Ибо в искусстве факт, не становясь художественно убедительным, перестает казаться истинным, служить нашему познанию; в свою очередь образ, становясь неубедительным, перестает ощущаться как образ, будить наши эмоции; наоборот, он кладет им преграду, переводя непосредственное восприятие в область абстрактного умствования, досужего разгадывания шарад.

В такой или примерно такой ряд ложных противоположностей попали не только «Тревоги осеннего дня», но и фильм «Садуто-туто» режиссера А. Грикявичюса, сценариста В. Жалакявичуса и оператора Д. Печуры.

Два художника — Пятрас (Ю. Будрайтис) и Повилас (Р. Адомайтис) — занимаются реконструкцией загородной лечебницы, находящейся в отдаленном, глухом и прекрасном месте, среди лесного массива. Они живут в доме лесника возле озера. Когда наступает ночь, на чаше озера поблескивает отражение луны, чернеют кроны сосен, а над его гладью пролетают, тяжело хлопая крыльями, лебеди. Воплощением духа природы кажется дочь лесника Ула (Н. Лепешкайте) — днем ее красное платье мелькает в зарослях леса, ночью она возвращается неведомо откуда на лодке и, крадучись, пробирается через окно в дом.

Эту волнующую красоту Повилас и хочет передать. Он одержим тем, как полнее воплотить свои видения, настолько, что становится раздражительным, отчуждается от своей жены, легко ранимой и несколько экзальтированной Марии (Э. Плешките). Пятрас же доходит до отчаяния, сомневаясь в своем таланте. Он влюбляется в Улу, но она уезжает вслед за прорабом Вернасом, скрывавшим от нее, что у него есть семья.

Повилас заканчивает строительство — его фрески в санатории стали настоящей удачей. Пятрас, так и неизведавший радости воплощения своих идей, остается в усадьбе лесника дожидаться возвращения Улы.

По нашему изложению может, того и гляди, создаться впечатление, что «Садуто-туто» — непритязательный фильм о житье-бытье двух друзей-художников. Между тем это картина подчеркнуто антибытовая и настолько стилистически переусложненная, что с первого раза в ней вообще трудно обнаружить логически связанную фабулу. Она мыслилась, видимо, как яркая эмоционально-звонкая баллада не столько о конкретных художниках, сколько о Художестве и Действительности, Любви и Измене, как произведение, предстающее перед нами в категориях крупных, обобщенных — как в средневековых зрелищах или в сказочном фольклоре. И одновременно по своей экспрессивности и философичности как соответствующее самым последним исканиям в искусстве. Этим требованиям и отвечают произведения Стасиса Эйдригявичуса, показанные нам как плод творчества Повиласа — на его фресках монументальные лица, таящие вековечную думу, обретают истинно современную выразительность.

Но в образе самого Повиласа, как и в образах других героев фильма, нет такого един-

ства между лаконичной обобщенностью и непререкаемой жизненной конкретностью. Поведение героев зависит не от непосредственных побуждений и мотивов их характеров, оно целиком повинуется диктату авторов фильма.

Например, явно для того, чтобы проиллюстрировать тезис о том, что искусство может требовать порою весьма жестоких жертв, Повилас по ночам отворачивается от своей жены, а затем велит перенести свою кровать из спальни на стройку. Камера без тени иронии снимает торжественную процессию: рабочие выносят огромную дубовую кровать во двор, несут по мостику через речку, и она плывет тяжелым неуклюжим символом — катафалк супружеского счастья? — над людскими головами. И уже совсем непонятно, что символизирует такая картина: в середине озера, над самой глубиной, виднеется лодочка с зонтиком над ней — оказывается, это Мария лежит там раздетая. Ее влечет бездна — объясняет нам муж. Но затем мы познакомимся с этой миловидной женщиной и не заметим в ней ни малейшей склонности к столь опасным порывам.

Претенциозная надуманность конструкции — вот что определяет стиль фильма, в котором актера нещадно вправляют в прокрустово ложе схемы. Потому и создается впечатление, что как бы хороши ни были актеры, они не живут на экране, а лишь принимают странные, мучительно неловкие позы и произносят столь же неловкие фразы. Так в день празднования окончания реставрационных работ Мария, кроткая, не обидевшая и мухи, почему-то ходит сомнамбулическим шагом леди Макбет по коридорам санатория, заглядывает в бесчисленные комнаты и видит там, как в дурном сне, вновь и вновь повторяющуюся картину — обнимающиеся пары. Да к тому же еще и задает вопросы, звучащие с такой могильной серьезностью, что они начинают восприниматься как невольная самопародия: «Скажите, не здесь ли находится кровать моего мужа?..», «Скажите, не здесь ли творят искусство?..» Наконец, она натыкается на Повиласа, одиноко сидящего в огромном кресле, причем опять-таки не просто, как все люди сидят, а проделывающего это с патетическим, с каким-то почти мифическим значением, словом, не сидящего, а прямо-таки иератически восседающего... И вот после едва ли не ритуальных Страданий и Метаний начинается Примирение — как-то не позволяет рука писать эти слова не с больших букв, с такой непомерной стилистической аффектацией все подается в фильме.

И только лишь одного актера не удается втиснуть в схему. Он опровергает все старания подбить его на манерничанье и позерство, оставаясь верным неподдельности чувств. Для Б. Бабкаускаса вообще никогда, кажется, не существовало деления на центральные и побочные роли — в каждую он вкладывал всего себя целиком. И одну из последних в своей жизни ролей — роль лесника в «Садуто-туто» — он сыграл так, что перед нами предстал человек из плоти и крови. Не старый еще вдовец, по-крестьянски основательный и немногословный, он сохранил детскую чистоту в своих смоляных глазах, в которых, кажется нам, мы можем легко прочесть все его мысли и переживания. Лесник живет в гармонии не только с природой — в гармонии со своей совестью, со стойкими бескомпромиссными представлениями о добре и зле.

Но такой характер только еще нагляднее обнажает напряженность и фальшь того, что происходит в фильме рядом с ним. Ибо уже не просто неловко, а прямо-таки стыдно становится, когда именно с ним, своим радушным хозяином, Мария по-светски беспечно философствует о том, как прекрасно, что девушка способна стать женщиной и внести свой вклад в дело продления жизни. Во всех этих мнимо интеллигентных, а на самом деле нестерпимо банальных рассуждениях лесник улавливает лишь одно: его дочь беременна. И на то, что он считает поруганием своей дочери, своей любви к ней, он откликается наиболее естественным для него способом: схватив ружье, он кидается вершить расправу над тем, кого принял за обидчика...

Но ведь надо обладать не просто душевной неразвитостью, но какой-то клинической невменяемостью, чтобы, живя под одной крышей с лесником, не понять, как отнесется он к подобному известию. Кто же она такая, эта Мария,

то целыми днями лежащая нагишом в лодке, то вдруг совершающая такую бестактность? Не волнуйтесь, уверяют нас авторы фильма, ничего патологического в ней нет, просто перед нами сложная и немножечко таинственная, как и все в этой кинокартине, натура...

Остается лишь пожалеть, что все это должна была воплощать одна из самых популярных актрис литовского кино Э. Плешките.

В трудном положении оказываются и Ю. Будрайтис (Пятрас) и Р. Адомайтис (Повилас). И в их ролях все, начиная с евангельских имен — Петр и Павел, — неспроста, все с намеком, все чрезвычайно многозначительно, причем, увы, без всяких к тому оснований.

Превращение образов в таинственные иероглифы приводит к тому, что и весь фильм становится похож на механический набор странных символических обозначений; роли распадаются на отдельные, лишь формально, по принципу внешней и поверхностной выразительности связанные между собой фрагменты. И совсем уж непонятно, как связан один образ с другим. Так, в начале фильма настойчиво акцентируется красный цвет платья Улы, красный цвет фруктов и ягод на столе. По-видимому, что-то этим подчеркивается, но что именно, разобрать мы не в силах. Видимо, любовь к Уле как-то влияет на искусство Пятраса, но нам позволено гадать по этому поводу все что угодно... Пятрас рассказывает Повиласу о замысле скульптуры «Человек в сетях». Повилас же, для убедительности повесив сеть, рассказывает о замысле товарища заказчикам. Но машина цепляется за сети, и Повилас чуть не гибнет в них. Что должна означать эта сцена? Запутанность замысла Пятраса? Но, по-нашему, она скорее свидетельствует лишь о запутанности, неясности замысла кинематографистов.

Фильм «Садуто-туто» создан людьми, в чьей одаренности не приходится сомневаться. Она чувствуется и в пластическом решении картины, в неожиданности и красоте многих композиций, в работе со светом и цветом. Но частные удачи не меняют общего результата авторских поисков, которые вызывают принципиальные возражения.

Дело в том, что если в «Тревогах осеннего дня» «сырой материал» остается как бы на пороге искусства, то в «Садуто-туто» непростительно быстро рвутся нити, связывающие искусство с действительностью. В «Тревогах осеннего дня» почти все — в преддверии образа, почти все «прообраз», лжедокументация; в «Садуто-туто» почти все «сверхобраз», преизбыток лжеэстетизма. В «Тревогах осеннего дня» беглые зарисовки претендуют на полноценную художественность, в «Садуто-туто», наоборот, нечто искусственное безуспешно выдается за полнокровно-жизненное.

Речь при этом идет отнюдь не только о формальных различиях. За невыразительностью «Тревог осеннего дня», за самодовлеющей формой «Садуто-туто» скрываются существенные просчеты в понимании жизни, ее закономерностей.

По сути, несмотря на иллюстративность одного и символичность другого, содержание обоих фильмов оказывается одинаково смутным. Казалось бы, естественней было бы бросить подобный упрек лишь «Садуто-туто», в котором реальное начало фрагментарно и произвольно опосредованно, между тем как «Тревоги осеннего дня», кажется, стремятся зачерпнуть прямо из неиссякаемой сокровищницы жизни. Увы, правду жизни, как выясняется, нельзя позаимствовать — ее можно лишь сотворить. Иными словами, ее можно лишь реализовать согласно специфике искусства. Что касается данного фильма, то его замысел мог быть реализован лишь посредством драматического развертывания сюжета.

Приходится констатировать, что если в таких бесспорно лучших фильмах Литовской киностудии, как «Хроника одного дня» и «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса, «Лестница в небо» и «Камень на камень» Р. Вабаласа, «Геркус Мантас» М. Гедриса, кинематографисты шли на максимальное обострение драматической коллизии, то в ряде последних картин мы замечаем нечто обратное — бегство от конфликта. Следствием этого оказывается угасание драматического начала, без которого невозможно активное проникновение в глубинные пласты современности.

Возьмем еще одно из последних произведений Литовской киностудии — «Долгое путешествие к морю» (сценарий Г. Кановичюса и И. Фридберга, режиссер А. Араминас). Действие фильма разворачивается в поезде, отправляющемся к балтийскому побережью. В одном купе оказываются Он, Она, Бабушка и Фокусник. Он (Р. Карвялис) — невидный, начинающий стареть, бросивший жену и сына из-за любви к Ней; Она (Д. Сторик) — гораздо его моложе, привлекательная, очень женственная, знающая, как пользоваться своими чарами; Фокусник (В. Ятаутис), словно материализовавшийся на наших глазах из воздуха вместе с огромным попугаем. И, наконец, чрезвычайно колоритная и неугомонная Бабушка (В. Сперантова), едущая на побывку к сыну и охотно делящаяся со все новыми попутчиками каждый раз совершенно непохожими на предыдущие сведения о нем — он то моряк, то ответственный работник, то счастливый семьянин, то одинокий горемыка, разрушивший семью... Вскоре мы начинаем догадываться, что бабушка неспроста разным людям говорит разное — слишком уж лукавый, не только добрый, но и мудро-ироничный, не только ласковый, но и проницательный взгляд у этой лишь по видимости простодушной и недалекой старушки. Не случайно именно Ему Бабушка говорит, что ее сын бросил семью и женился на молоденькой. Новая жена стала изменять напропалую, и он решил вернуться к прежней, но та и на порог его не пустила. Тут явное предостережение: а не закончится ли Его и Ее история тем же?..

История эта составляет фабульный стержень картины. Путешествие в поезде — последняя проверка истинности чувств. Нам, зрителям, видимо, тоже необходимо призадуматься о выборе влюбленных, если и не вынести свое суждение, то, по крайней мере, проникнуть в суть происходящего с персонажами. Ведь, как говорил Чехов, если художник и не обязан решать вопросы, то должен правильно их поставить. Но проблематика фильма остается такой же туманной, как и образы персонажей. Что представляет собой Она? Как ни старается молодая актриса наделить свою героиню подлинной индивидуальностью, нам не понять, почему Она увлеклась человеком, по виду годящимся ей в отцы. То Она говорит: «Постарше — как-то понадежнее», то ведет себя так, будто охвачена всепоглощающей любовью. Актрисе приходится играть пунктирную схему характера, а не художественно законченный образ.

И уж вовсе не знаешь, что и думать о Нем. Почему Он расстался с первой женой, почему так странно и неуверенно держится с Ней?.. Для того. чтобы проникнуть в тайны персонажа, созданного драматургом, нам все-таки необходимо увидеть, как он проявляет себя в действии, как выходит из различных испытаний, какие решения принимает в той или иной коллизии. Между тем как раз драматургия фильма оказывается рыхлой: поезд идет и идет, а действие стоит на месте, так и не тронувшись в сколько-нибудь определенном направлении.

Разумеется, дело не в том, чтобы непременно изобразить острые повороты интриги. Даже и не претерпев никаких особых приключений, путешественники могут прибыть к месту назначения с новым духовным багажом. Но мы должны увидеть, как он накапливается, этот багаж; в каких перипетиях он проявляется. Перефразируя того же Чехова, можно было бы сказать: пусть движется сюжет, а фабулы может и не быть вовсе.

А. Араминас всегда тяготел к лирическому началу. Он ставит во главу угла не сами происшествия, а внутреннюю жизнь героев, все по-своему преломляющую. Кино то и дело превращается для режиссера в средство реализации поэтических видений. Так в «Долгом путешествии к морю» не слишком уютный вагон, в котором проводница словно старалась напомнить пассажирам, что они не у себя дома, превращается по воле Фокусника в карнавальный зал, воплотив наяву мечту о радости и счастье. Да и сама дорога к морю ведет к встрече с самым заветным. Он и Она станут мужем и женой. Бабушка же возле прибрежных дюн найдет своего сына: он погиб в Великой Отечественной войне, и она положит цветы у гранитной плиты, на которой выбито и его имя...

В начале фильма мы видим детский рисунок: поезд на цветущем лугу. В финале игрушечный

поезд и впрямь идет среди цветов. Таково, надо полагать, первое и последнее звено в поэтико-ассоциативном ряду, который режиссер предпочитает ряду логически-повествовательному. Другие звенья — видимо, это разговор Бабушки с Андрюсом — сынишкой слесаря, едущим в соседнем купе, могила ее сына Андрюши, стайка детей, окружающих ее в дюнах... Цепь, по-видимому, должна нас привести к мысли о том, как важно хранить детскую чистоту и непосредственность, беречь память сердца и т. п. Что же, как говорил Паскаль, у сердца есть свои доводы, которые не в силах уразуметь рассудок. Но поэтические ассоциации в фильме слишком разрознены, не нанизаны на определенные нити сюжета, и брошенные то здесь, то там образы-намеки начинают казаться фигурами трудного ребуса.

Особенно же неуместным кажется, что в «Долгом путешествии к морю» потревожили память павших солдат. Зачем это было сделано? Чтобы строже спросить с дня нынешнего, чтобы ощутить, какой дорогой ценой досталось нам наше бытие? Задуматься, так ли мы обращаемся с этим достоянием? Но все это не более. чем догадки. А ведь любая метафора имеет право на существование в кинофильме только тогда, когда она по необходимости вытекает из действия, развивает его и в нем растворяется. Иначе метафоры становятся иллюстративными, и, двигаясь от одной иллюстрации к другой, мы проходим по касательной замысла.

Общая беда, роднящая «Долгое путешествие к морю» с «Тревогами осеннего дня», с «Садуто-туто», — это поверхностный характер происходящего, отсутствие острых, властно нас за-

«Долгое путешествие к морю»



хватывающих, увлекающих в свой водоворот конфликтов. А это в свою очередь приводит к тому, что образы фильмов становятся декоративными, абстрактными, а порой и вообще перестают быть образами, превращаясь в эмблемы, играющие чисто служебную роль в статичной конструкции.

Ощущение псевдофилософичности, претенциозности оттого и возникает, что образная система таких фильмов, как «Садуто-туто» и «Долгое путешествие к морю», по видимости претендующая на значительность, не вырастает из столь же значительного содержания. Происходит парадоксальная вещь: экранные символы, призванные наиболее наглядно и с максимальным обобщением выразить авторскую мысль, выглядят смутными и предельно зашифрованными, ибо выражают, по сути, не столько глубокую и сложную концепцию художников, сколько, в общем, случайные, мимолетные, попутные ассоциации, часто не обусловленные реальным, существенным для фильма содержанием. Они тщатся создать видимость глубины на явственном мелководье.

Точно так же принципиальное «бытоподобие» «Тревог осеннего дня» остается всего лишь формальным приемом — ибо мысль, вызвавшая к жизни всю эту художественную конструкцию, оказалась, как уже говорилось выше, слишком уж элементарной, неспособной задержать наш интерес.

Таким образом, мы можем сформулировать наш главный упрек картинам, которые мы только что разобрали: поиски в области формы не подкреплены в них столь же интенсивной разведкой новых содержательных глубин, реальным философским осмыслением современной жизни. Тем самым осмыслением, какое было характерно для лучших литовских фильмов, вошедших в историю советского кино, а в недавнее время дало такую серьезную — несмотря на ее очевидные просчеты — работу, как «Расколотое небо».

Это с особенной наглядностью чувствуешь в фильмах-экранизациях, проделывающих путь в области стилистики — к большей изощренности, в области содержания — к его поверхностным слоям.

●

Бесплодность этой получившей распространение в литовском игровом кино тенденции тем очевиднее, что современный литовский экран знает произведения, в которых поэзия не выглядит чем-то ходульно-отвлеченным, а прорастает из самой гущи действительности.

Речь идет о литовской кинодокументалистике. Мы обращаемся к ней не только потому, что она завоевала широкое признание и награды всесоюзных и международных кинофестивалей. Примечателен в первую очередь ее характер, позволяющий говорить об особом жанре художественно-документального фильма. Ни в чем не изменяя законам документальной точности, безусловной верности подлинному, литовские мастера создают картины, целиком соответствующие законам художественного творчества, идущие путем поэтических обобщений. Сюжет, основывающийся на конкретных реалиях, звучит в них как эмоционально захватывающее, поэтико-философское обобщение. В каждой такой картине мы находим неповторимое образное решение, причем решение это не кажется чем-то привнесенным извне, как это случалось в рассмотренных выше игровых лентах, — оно совершенно органично вытекает из материала.

Для литовских документалистов правда — живая вода творчества. Она и порождает прекрасное, она же и сращивает отдельные фрагменты в живое художественное целое. Не удивительно, что кинодокументалисты отправляются за ней, уподобляясь неутомимым в своем поиске старателям.

Огромная, принципиальная роль документалистики в литовском кино заключается в том, что она свидетельствует о плодотворности самого тесного соприкосновения с «неретушированной», если воспользоваться выражением Дзиги Вертова, «застигнутой врасплох» реальностью, о плодотворности установки на неопровержимо истинное, неподдельное. Настоящий успех приходил к литовским кинодокументалистам там, где они последовательно стремились представить реальный факт как нечто обладающее несомненной эстетической ценностью.

То, как, ни в коей мере не теряя свою достоверность, факты, превращаются в художественные образы, можно проследить на короткометражных, длящихся обычно не более десяти минут, лентах Г. Шаблявичуса.

В начале его фильма «Сельский менестрель» сменяют друг друга короткие, казалось бы, не связанные между собой монтажные куски: мужчина, вглядывающийся в зеркало, седок, проносящийся по зимнему шляху, мастерская для резьбы по дереву... Ветлы в тумане, чувство зимнего одиночества, всадник, увиденный сквозь дымку пасмурного дня, в прочерке тонких, как ведьмин волос, голых ветвей, — что-то колдовское чудится в подобном пейзаже. А на экране и впрямь возникают деревянные маски, как застывшие гримасы колдуний и колдунов, затем они начинают кружиться в хороводе, словно открывая некое магическое действо...

Фильм между тем — об Антанасе Балтушкисе, сельском механизаторе, водителе бульдозера, ни в привидения, ни в духов не верящем. И — одухотворенном, наделенном душой неугомонной, творческой. Он не только трудится с полной отдачей — он не меньше нужен людям в часы досуга. Антанас — музыкант, которого повсюду ждут каждый выходной. Это под его мелодию кружатся ряженые на карнавале, это его игра приобщает нас к волшебству искусства. А что до галопа коня в начале картины, то нам вспомнится лорковское:

Дорогою мчится всадник
И бьет барабан округи —

ненароком нам дадут услышать, как этот галоп отзовется в исполнении Антанаса, в естественных, воистину земнородных ритмах его музыки.

Символы обретают плоть. Получает свое развитие и тема ряженых — в ней открывается жажда многообразия, тяга к разноплановости человеческих проявлений... Каждую субботу Антанас отправляется в дорогу вместе со своими инструментами — гармоникой, трубой и бубном. Он будет играть на всех трех инструментах одновременно; кажется, играй он лишь на одном из них, духовная полнота его личности не смогла бы так свободно излиться. А она изливается непроизвольно, со стихийной заразительностью, втягивая всех в перепляс.

А утром, когда усталость все же берет свое, бубен с нарисованным на нем Палангос Юзе — неунывающим фольклорным бродяжкой-портным — и прикрепленной сверху дудочкой одиноко маячит среди опустевшего двора, и рядом с ним мирно клюют зерно куры... Брезжущее утро, замолкнувший барабан, опустевший двор — все хранит память о празднике и предощущение нового всплеска веселья...

В фильмах Шаблявичуса поэзия вызревает в течение будней, бросая на них особый свет, преображающий жанровые картины по особым законам поэтического искусства.

Нити судеб наших современников, не теряющиеся в истории, но навсегда вплетающиеся в ее ткань, открываются нашему взору в картине В. Старошаса и Р. Шилиниса «Полет в ночь». Герои картины — С. К. Андрюкайтис, заместитель директора фабрики «Спарта», во время войны молодой комсомолец, руководивший отчаянно дерзкой операцией (среди бела дня в Швенчёнисе были убиты два немецких генерала-карателя), Г. О. Зиманас, бывший секретарь подпольного южного обкома компартии Литвы, их друзья и соратники — вспоминают ночь на 20 апреля 1943 года, когда они совершали на планере перелет из Старой Торопы, что в Калининской области, в партизанскую базу в Руднинской пуще — в тыл фашистов. Борьбу в тылу фашистов, борьбу в тылу врага нечасто снимал объектив кино и фотокамер, и от этого перелета тоже сохранилось всего несколько хроникальных кадров. И все же Старошас и Шилинис воскресили тогдашнюю тревогу и мужественную решимость, из мозаики воспоминаний составили картину той ночи. Ее образ возникает будто ненароком из свободных от какого бы то ни было подчеркнутого пафоса рассказов, из непринужденных бесед...

Поэтически-образный характер литовского кинодокументализма сложился в 60-е годы. В том же 1966 году, когда на кинофестивале прибалтийских республик, Белоруссии и Молдавии приз «Большой Янтарь» получил фильм «Никто не хотел умирать» В. Жалакявичуса,

первое место среди документальных лент завоевала картина «Старик и земля» режиссера и оператора Р. Вербы.

В 1971 году за фильмы «Верность», рассказ о паневежисском хоре ветеранов революции, и триптих «Винцас Свирскис», «Чютита-рута» («И стар и млад») и «Думы столетних» Р. Верба получил республиканскую премию.

Триптих Вербы — словно состоящая из трех частей поэма о великом созидательном начале, заключенном в народе.

В «Винцасе Свирскисе» речь идет о созидании искусства.

«Он ходил из деревни в деревню, — слышим мы голос рассказчика. — Люди позабыли его могилу... Памятником ему остались его творения». Титры: «Винцас Свирскис (1855—1916)».

Пасмурный день, затянутый пеленой дождя. Деревянный крест у проселочной дороги с изваянием Рупинтоелиса — деревенского, мужицкого Христа, словно пригорюнившегося глядя на мытарства землепашцев; капли дождя, стекающие по его лицу... И старческий голос, вспоминающий создателя всех этих шедевров — народного мастера Свирскиса, человека выдающегося дарования. «Занятный такой был старичок, нос длинный, ходил вразвалочку на тонких ножках, как у цыпленка. Мастерил воздушный шар да амбар спалил», — слушаем мы добродушно-иронический комментарий старой крестьянки и сознаем, какая неуемная фантазия, какая крылатая мечта жила в незнавшем ни славы, ни богатства самородке.

«Чютита-рута» рассказывает о свадебных обрядах и оплакиваниях. Об обрядах, которые находятся где-то между искусством и жизнью, открывая, как мост, дорогу и в ту и в другую сторону, сообщая реальным событиям высшую эстетическую санкцию и одновременно растворяя искусство в непосредственной жизненности. Мы слышим жалобные заплачки и озорные свадебные песни — их поют, вспоминая брачное торжество, пожилые люди на своей золотой свадьбе, — и вновь, как в «Винцасе Свирксисе», мы приобщаемся к неиссякающим источникам духовного бытия народа, чья вечность ощутима в повторяющихся формах поэтического ритуала.

И, наконец, «Думы столетних», фильм, венчающий всю эту трилогию, рассказывающий о главном, что непрерывно творится народом, — о созидании самой жизни, о ее чуде, ее драматическом, порой многотрудном и неостановимом течении.

Мы видим тех, кто прожил более века, присутствуем на их общем празднике, знакомимся с их детьми и внуками, словно слышим то серьезную, то шутливую перекличку поколений.

Р. Верба — замечательный портретист, для которого экран — тот же холст живописца. Густая завеса дождя, бьющегося об оконное стекло, за которым старушка глядит на непогоду... Старик, привычным движением крутящий свой длинный ус, а над ним — дагерротип, сделанный с него едва ли не полвека назад...

Этим людям столько лет, что мы все чувствуем себя их потомками. От них — и наше бытие и хлеб наш насущный, взращенный неутомимыми, заскорузлыми руками землепашцев. Полный спокойного достоинства облик старых крестьян потому и кажется таким пластически прекрасным, что он отшлифован ежедневным нескончаемым трудом. (Наиболее близкая аналогия в современной русской прозе — Василиса Мелентьевна у Федора Абрамова.)

Потому от трилогии Вербы кажется неотделимым и его фильм «Старик и земля». Он начинается с неторопливого рассказа Тримониса о покойной жене, с которой он прожил 53 года: «Красивая была, волосы русые, с детьми ласковая...» Жена, дети и труд на земле, в которой жена схоронена, на которой выросли дети, — в этом все содержание жизни старика. Содержание удивительно богатое и бережно донесенное до нас кинолентой.

Тримонис и сейчас не любит сидеть без дела — в стелющемся над лугами утреннем тумане старик правит молотком косу, и звон косы воспринимается нами как ключ к поэтическому строю картины, как первые такты в мелодии трудовой судьбы ее героя. И не от этих ли луговых сенокосов и творческое начало, которым оказались наделены сыновья Тримониса?

О единстве труда и творчества, труда и красоты, неразличимо сплетающихся своими корнями в толще народной жизни, в ее материаль-

ной и духовной культуре, рассказывают и уже упомянутый нами «Сельский менестрель», и фильм «Литовский этнографический — это мы» В. Имбрасаса, и только что законченная картина Р. Шилиниса «1500 километров по жизни». («Донесешь ли меня, младого?»).

...Покатилось колесо по лугу, запрягают в повозку коня, и нас охватывает такое стойкое, как запах свежеиспеченного хлеба, чувство деревенской жизни. Однако не о стороннем созерцателе поведает фильм, а о человеке, который знает здесь каждую пядь земли и способен определить ее предназначение, — о заслуженном агрономе республики профессоре Пятрасе Васинаускасе... Побежит бричка с агрономом по проселочной дороге, скроется за пологим холмом, послышится его голос: «Мы все, сообща в большое гумно науки положили несколько зерен... Много лет я был преподавателем академии, заведовал кафедрой, но ходил в кирзовых сапогах, а вот белый халат мне носить почти не приходилось...» Агронома и впрямь трудно представить в четырех стенах — он кажется неотделимым от раскинувшихся вокруг полей, где все сродни ему: пашни, речные берега, ветер, качающий кроны деревьев....

И вовсе нельзя представить агронома без его повозки с лошадью, которую он не намерен менять ни на мотоцикл, ни на автомашину. «Мы ищем ответы в книгах, но в книгах не все найдешь...» В повозке Васинаускас чувствует себя поближе к почве — все виднее, да и можно обо всем спокойно подумать. Он уверен: лошадь — не только не устаревшее средство передвижения, она еще добром послужит в сельском хозяйстве. Он даже предпримет в доказательство пробег дистанцией в полторы тысячи километров — и гнедая испытание выдержит. Отсюда — по ассоциации — и название фильма; в оригинале для него использована строчка народной песни «О конь мой, конь мой, конь ты мой добрый, донесешь ли меня, младого, за тысячу верст?». Песня — обращение к коню — цементирует картину, придает ей целостность. Балладные интонации помогают более выпукло ощутить поэтическую конструкцию фильма, постичь судьбу его героя не информативно-отстраненно, а с лирической проникновенностью.

Глубинный лирический подтекст ощутим и в двух новых документальных лентах, посвященных спорту, — в «Оранжевой легенде» Г. Шаблявичюса и в «Марафоне в седле» В. Старошаса и Р. Шилиниса. Спортивные состязания предстают в них как «действующая модель» судьбы человеческой. Модель, в которой наглядно обнажены важные ее моменты: манящие надежды, удручающие и подбадривающие неожиданности и, главное, не зависящая от побед или поражений цена самоотдачи ради поставленной перед собой цели.

«Оранжевая легенда», повествующая о победителе авторалли «Тур Европы, 1974» Стасисе Брунзе, кончается не пьедесталом почета, а лентой уходящей вдаль, голубеющей в солнечном мареве бесконечной дороги. Кажется, фильм намеренно не хочет задержаться на пьедестале почета, воспевая неостановимость и бескорыстие движения.

Фильм снят словно в полемике с теми зарубежными произведениями о гонщиках, в которых поэтизируется ожесточенность, здесь же ощущение не то что отчаянной, но и маломальски резкой порывистости начисто снято: монтажные куски, при всей их экспрессивности, переходят друг в друга мягко. И совершенно естественно возникает музыкальный лейтмотив: «Маленькая ночная серенада» Моцарта. Ее исполняет семейный оркестр: отец, сестра Стасиса и сам Стасис — он у контрабаса, нога в гипсе, как напоминание об опасностях, то и дело его подстерегающих... Но вот мелодия словно вспорхнула со смычков, понеслись легкокрылые звуки, и вновь, как птица, понеслась машина...

Моцартианская окрыленность мечтой — одна из наиболее привлекательных граней спорта, раскрытая Г. Шаблявичусом. Иные грани предстали в «Марафоне в седле» В. Старошаса и Р. Шилиниса — фильме, повествующем об участниках велогонки мира.

Здесь не место слабым духом. Здесь колесо фортуны может в любой момент к каждому повернуться своим немилосердным ликом. Поэтому воля к победе и бесстрашие здесь

выше удачи. Вот итальянский спортсмен, упав с велосипеда и получив серьезную травму, ошалело глядит на проносящихся мимо соперников. Вот наш гонщик Юдин поднимается в крови после падения и — продолжает свой путь... Цвет крови, алеющий в этой ленте, свидетельствует о том, какое истинное мужество необходимо в прекрасном и яростном мире спорта, требующем отнюдь не только физической закалки.

Литовские кинодокументалисты вообще не страшатся самых драматических мотивов. В «Сельском менестреле» Шаблявичуса Антанас, отправившись на мотоцикле, в коляске которого красуется огромный барабан, на свадьбу, останавливается, чтобы пропустить похоронную процессию. Фильм Вербы «Старик и земля» кончается так: по осенней дороге, пересекаемой железнодорожным полотном, едет Тримонис с надгробием для жены; в «Полете в ночь» В. Старошаса и Р. Шилиниса бывшие партизаны хоронят свою соратницу... Не слишком ли настойчиво кинематографисты подчеркивают присутствие смерти — непрошеной гостьи — в рассказанных ими историях? Но вовсе не пессимизм навевают эти произведения, воспевающие, как и трилогия Вербы, не движение к смерти, а движение жизни, дающие нам возможность приобщиться к судьбам других, почти что реально к ним прикоснуться.

В этом тоже проявляет себя особая специфика кинодокументализма, недоступная для других искусств достоверность.

Каждый жанр и вид искусства имеет свои привилегии и свои границы, каждый по-своему уповает на связь с людьми, его воспринимающими. Так в театре, например, мы оказываемся в непосредственном контакте со сценой потому, что видим на ней самых что ни на есть настоящих людей из плоти и крови, воздействующих на нас уже фактом своего физического присутствия. По сравнению с образом, создаваемым живым актером на театре, экранный образ эфемерен, бестелесен, бескровен. То, что театру достается даром — чувство живого контакта с человеком, — кинофильму приходится вызывать при помощи всего арсенала своих средств.

Но, оказывается, есть жанр, в котором кинематограф и в этой сфере пользуется определенными преимуществами перед театром. Это документалистика. Разумеется, можно поставить документальную драму и в театре. Но там подлинных лиц будут изображать исполнители. Лишь в кинодокументалистике люди не нуждаются ни в каких заместителях и копиистах. Мы сталкиваемся с ними лицом к лицу, видим их в немыслимом — для других искусств — приближении. Сама техника дает нам возможность физического соприсутствия. Остается, однако, нерешенным вопрос о духовном приобщении.

Тут-то и оказывается, что такому приобщению в высшей мере способствует драматическая форма организации документального материала.

Драма, правда, в своем изначальном смысле означает лишь действие. Почему же тогда с понятием драматизма устойчиво связаны и другие ощущения, на первый взгляд с действием как таковым вовсе не связанные? Но стоит приглядеться повнимательней, и мы увидим, что тут есть своя закономерность. Ведь ощущая человеческое существование как подлинно живое, видя его в движении, мы тем самым осознаем, что оно переменчиво и, значит, чему-то в нем настает свой черед, а что-то в нем навсегда уходит.

Религии строят свои концепции на чуде вечной жизни, искусство, если оно гуманистично — на убеждении, что жизнь — чудо, хотя она и невечна. Чудо потому, что, несмотря на эту преходящесть, она в нечто вечное себя претворяет. Она невечна и неуничтожима — и в этом основа диалектики драматизма, ибо люди в действии себя растрачивают и благодаря действию себя сохраняют.

Воинский подвиг в «Полете в ночь» В. Старошаса и Р. Шилиниса, неустанный труд в «Старике и земле» Р. Вербы, в «Трудолюбии» Л. Палангоните, мужество и вдохновение в спорте в «Оранжевой легенде» и «Марафоне в седле» — все это формы утверждения жизни, в каждом отдельном случае вбирающей всю безбрежность бытия. Потому и закономерно тяготение хроникальных эпизодов к широкой ху-



«Оранжевая легенда»

дожественной обобщенности. Подобно тому, как в синекдохе — одном из поэтических тропов — часть представляет собой целое, в документальном фрагменте мы видим жизнь в жгуче сжатом, эмоционально уплотненном и философски емком виде. Документальный фильм обретает эпическое дыхание, оказываясь chanson de geste XX века, былиной, слагаемой о наших современниках, памятником нынешнему бытию, устремленному в будущее.

Нельзя не сказать о широте тематического диапазона литовской документалистики.

Эпизоды Ленинианы («В поисках одного дня», режиссер Р. Шилинис и «Встречи», режиссер Л. Лазенас), повесть о труде хлеборобов («Горячая пора», режиссер Б. Паедене), лето студенческого стройотряда («Алтайский монтаж», режиссер Г. Шаблявичус), драматический рассказ о том, как рабочие Каунасского радиозавода вернули в строй своего товарища («Разбуди меня, дождь...», режиссер Л. Лазенас), документальная кинoновелла о межколхозном животноводческом комплексе («Про вкусную закуску и фабричную хрюшку», режиссер Г. Скварнавичюс), лирическое размышление о творчестве («Маэстро-младший», режиссер Р. Верба), темпераментный репортаж о директоре фабрики детской одежды («Спокойствие исключено», режиссер Б. Паедене), фильм-реквием об А. Снечкусе («Антанас Снечкус. Черты жизни и деятельности», режиссер Л. Лазенас), знакомство с нелегкими буднями военных учений («Мы мужчины, мама», режиссер З. Путиловас)... Любую тему литовские кинематографисты стремятся решать гармонически, обретая синтез поэзии и правды.

Важно подчеркнуть еще одно обстоятельство: ленты эти по своему драматургическому построению кажутся сделанными на одном дыхании, напоминая картины Р. Вабаласа и В. Жалакявичуса, со ссылок на которые мы начинали свою статью.

Но нам не позволяли задерживаться ни на одной детали кропотливо, мастерски выстроенной композиции — каждая из них воспринима-

лась как момент в драматическом течении сюжета, неостановимом, непрерывном. Здесь не было отступлений, апарте, шагов в сторону — все развивало сюжет и двигало его дальше.

Тогда же, когда нам явно давали осознать, как удивительно то, что снимает камера, чувство прекрасного тоже играло драматическую роль, вплетаясь в контекст действия. Хотя на первый взгляд речь могла идти и о сценах самых мирных, безмятежных, бездейственных.

По сравнению с неуклонным и естественным драматическим развитием в этих старых лентах некоторые сцены в последних литовских игровых картинах кажутся случайными, «порожними». Так, красота пейзажей в «Садуто-туто», выпадая из живого драматического процесса, оборачивается красивостью. Документалисты часто более последовательны в своем стремлении избегать созерцательной, застывшей и уже потому «открыточной» красоты. Красота в лучших документальных лентах — как освежающий глоток, дарованный тому, кто прошел сквозь нелегкое испытание; она завоевывается благодаря усилию мысли и напряжению воли.

«Думы столетних». Рабочий момент



Истинно прекрасное достается не в досужий час, а в бою — иной и не может быть динамическая концепция кинематографа. Критика уже оценила в «Марафоне в седле» В. Старошаса и Р. Шилиниса эпизод с советским велогонщиком Юдиным, потерпевшим аварию, серьезно травмированным. Примечательна концовка этого эпизода: вопреки объявлениям судьи-информатора, что спортсмен сошел с дистанции, Юдин преодолевает горную дорогу, врывается на стадион, «и вдруг... через весь экран падает сноп золотых лучей. Он словно венчает спортсмена за его мужество и выдержку»[1]. Или эпизод в «Оранжевой легенде» Г. Шаблявичуса: вечер, пошел дождь, остановились машины, откинулся в сиденье усталый Стасис Брунза, лишь «дворники» плавно машут по ветровому стеклу, и, будто омывая гонщика, льются прозрачные звуки «Маленькой ночной серенады».

И вновь приходит на память «Лестница в небо» Р. Вабаласа: едущие в непогожий день по размытой дождем, полузатопленной водой лесной дороге председатель Алексинас, Яунюс и Рамуне попадают под перекрестный огонь бандитов. Трещат автоматные очереди, бричка несется во всю прыть в мириадах веером расступающихся серебристых брызг... А когда минует опасность, председатель (М. Карклялис) остановит взмыленного коня и, выпрыгнув из брички, по колено в воде, начнет не то какой-то исступленно-счастливый танец, не то по-детски шальную игру со своими спутниками, и мы заметим, как хорош осенний, влажный, туманный лес и как хороша чудом спасенная из гибельной ловушки жизнь.

Разные ситуации, разный художественный почерк, но принцип один: красота и драматизм и тут и там сплавлены воедино, и потому ни один эпизод, ни один образ не кажется инородным телом.

Пейзажи в лучших литовских документальных лентах не просто нейтральный фон, они несут смысловую нагрузку. Поэтому нельзя, к примеру, поменять местами дорогу в «Донесешь ль меня, младого?..», неторопливо расстилающуюся под колесами повозки, и дорогу в «Оранжевой легенде», с невероятной скоростью несущуюся навстречу гонщику. В «Труженике» Л. Палангоните из-за вздымающейся ввысь стены незаконченного панельного дома появляются в куполе неба два самолета, за которыми тянутся белые шлейфы дыма. Это небосвод, увиденный глазами человека, работающего на стройке, — речь идет о заслуженном строителе республики А. Казлаускасе. Каждый из наших современников видит в документальных лентах окружающий мир по-своему.

Самобытность видения мира, сказывающаяся в мельчайшей детали — в том, например, как профессор Васинаускас с крестьянской рачительностью нагибается, чтобы поднять выпавшую из кузова картофелину, — сочетается с целостным видением судьбы человеческой. Чувство судьбы, в нас непроизвольно возникающее, дает нам возможность окинуть взглядом жизнь, обнаружить ее лейтмотив, ее стержень и направленность.

Определенность полнокровного характера, драматический смысл его активности схвачен во многих документальных произведениях, ощутим он и в образах Валайтиса («Тревоги осеннего дня»), Степонаса («Расколотое небо»). Но пока что в игровых картинах мы редко видим ту лирическую сосредоточенность действия, которая присуща лентам документалистов.

●

Это вовсе не значит, что литовское игровое кино в последние годы работало вхолостую.

Эти годы не были временем простого повторения пройденного. Говоря о новых лентах литовских кинематографистов, мы говорим о серьезных подчас просчетах — но то были просчеты в пору поисков. Какой бы притягательной силой ни обладали для нас былые вершины, достигнутые студией, — это уже вершины взятые.

Как бы ни были горьки уроки неудач на новом пути, они свидетельствуют о движении, о возможности новых открытий. Цель наших за-

---

[1] Дайва Добилайте. Кино как музыка.— «Кино», Вильнюс, 1974, № 2, стр. 15.

меток — обобщить, осмыслить эти уроки и по мере сил помочь художникам в их поиске.

Разумеется, один художник не в силах вести поиск сразу в нескольких направлениях. Так А. Кундялис, режиссер «Тревог осеннего дня», стремился уловить то новое, что обнаруживается в течение деловых будней, зорко взглядеться в прозу повседневности, открывая в ее неброскости, порой неказистости драматические столкновения воль и мыслей, и выйти в конечном итоге к эмоционально сильным и емким обобщениям. Пусть это еще ему не во всем удалось, пусть его камера порой как бы застревает на поверхности явлений, аналитический опыт, им предпринятый, нельзя сбрасывать со счетов. Тем более что от фильма остаются в памяти и очень яркие сцены: снегоочистительные агрегаты выезжают в первый осенний рейс. На первый взгляд не происходит ничего особенного, но возникает такое ощущение, будто нас втягивают в ход настоящего сражения. Машины одна за другой покидают гараж, словно устремляясь в бой; понятие «трудовой фронт» становится осязаемым, и мы сознаем, что на этом фронте нет незначительных участков.

В ином, порою диаметрально противоположном направлении двигались А. Грикявичюс в «Садуто-туто» и А. Араминас в «Долгом путешествии к морю» — не исподволь восходя от единичного к универсальному, но прибегая к образам, уже вобравшим в себя обобщение и требующим, чтобы мы как бы задним числом эту наполненность постигали. Речь тут, условно говоря, идет не о «прозаическом», а о «поэтическом» кино, желающем приобщить зрителя к метафорическому, небудничному языку, дать нам почувствовать вкус в художественном открытии. в красоте эстетического приема, в образном значении слова, пластики, композиции и цвета. На все это, плюс еще на отменную музыку В. Ганелина, уповает и упомянутая нами картина А. Жебрюнаса «Чертова невеста» — первый литовский мюзикл. К романтическим средствам выразительности стремились прибегнуть в своем «мужицком вестерне» и С. Мотеюнас и А. Пуйпа, постановщики «Дня возмездия».

Наконец, опытом синтеза романтического и бытово-достоверного, синтеза поэзии и прозы на экране оказались «Расколотое небо» М. Гедриса и явно требующий специального анализа трехсерийный телевизионный фильм Р. Вабаласа «Смок и Малыш».

И все же создается впечатление, что пока литовские документалисты в большей мере, нежели «художественники», поняли цену драматизма, действенного, бескомпромиссного проникновения в суть именно нынешних процессов.

Хорошо, что у создателей художественных лент есть такой талантливый «конкурент». Надо полагать, что он будет стимулировать их творческую активность и решительность в овладении современной темой.

Есть в литовской художественной культуре и еще один важный «ориентир» для кинематографа — литовский роман, снискавший широкую известность своей сопричастностью к ведущим процессам и явлениям наших дней, глубоким проникновением в суть современной проблематики. На этом фоне вялость, нерешительность кинематографической мысли становятся особенно очевидными.

Но кинематограф — искусство XX века — не может оставаться в арьергарде.

Хочется верить поэтому, что новые фильмы Литовской киностудии будут вызывать такой же горячий отклик, какой вызывают новые романы Йонаса Авижюса, Миколаса Слуцкиса, Витаутаса Бубниса и других ведущих мастеров литовской прозы, в чьих идейно острых, художественно самобытных произведениях мы сталкиваемся с эпически широким охватом действительности, с многоголосьем глубоко психологически разработанных характеров, с полифонией судеб, открывающих нам нечто существенное в исторической судьбе страны.

Словом, со всем тем, чего мы ждем и от литовского киноискусства.

Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» вновь приковало к проблемам становления и формирования новых поколений советских художников пристальное и заинтересованное внимание всех, кому дороги судьбы нашего искусства, его завтрашний день.

В Постановлении подчеркивалось: «Следует изучать проблемы и нужды молодежи, помогать ей проявлять свои дарования, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути. Постоянно укреплять и разнообразить связи молодой художественной интеллигенции с жизнью, развивать ее общественную активность, поручать молодым интересные дела, воспитывать их как стойких борцов за коммунистические идеалы».

К различным проблемам, связанным со становлением молодого художника и его темы, наш журнал обращался уже во многих публикациях последних лет.

Продолжая разговор о творчестве молодых, мы надеемся сделать его еще более целенаправленным и плодотворным, полемически острым и результативным, надеемся на самое активное участие в нем наших читателей.

В этом номере журнала публикуются рецензии на фильмы, поставленные режиссерами-дебютантами.

Мы стремились анализировать эти фильмы, знаменующие самое начало творческого пути молодых режиссеров, прежде всего с позиции творческих устремлений их авторов, серьезности и зрелости задач, которые они перед собой ставят, осознанности выбора своего пути в искусстве — всего того, что, собственно, и составляет главное содержание такого огромного события в жизни художника, как его первая творческая заявка — д е б ю т.

«Розыгрыш»
«Иван и Коломбина»
«Спешите делать добро»

В. Кичин

Противостояние

«РОЗЫГРЫШ»
Сценарий С. Лунгина. Постановка В. Меньшова. Оператор М. Биц. Художник Б. Бланк. Композитор А. Флярковский. Звукооператоры В. Алексеева, В. Попов. «Мосфильм», 1976.

> Сын. А что же мне, все в мальчиках ходить?
> Отец. Не в мальчиках — в юношах. Трезвую расчетливость твою — ее ведь надо выстрадать...
>
> *(Диалог из фильма)*

Дебютов теперь много.

Есть молодые режиссеры, которые входят в кинематограф, вооруженные профессионализмом до зубов. Они точно знают, как чего добиться на экране. И уверенно добиваются. Мы радуемся этому профессионализму, и удивляемся ему, и тревожимся из-за него, потому что профессионализм в таких фильмах солирует, он на авансцене. А живого чувства — нет. И «не могу молчать!» тоже нет. А без этого — какая же радость открытия нового художника! Выверенный рационализм правит бал в этих картинах — как непременный знак такого уж времени, когда нет мальчиков, а сплошь одни мужи. «Трезвую расчетливость твою — ее ведь надо выстрадать», — говорит Олег Табаков в картине «Розыгрыш», и кажется в этот миг, что он не только к своему, по роли, сыну обращается.

Может быть, действительно, не только к нему...

Есть дебютанты, которые обходятся и без профессионализма и без «не могу молчать!» одновременно — как это им удается, вопрос особый, он за пределами нашего разговора.

Есть, наконец, дебюты необходимые. И самим дебютантам и всем нам. Ибо в них — взгляд на мир и человеческая позиция, ибо они без промедления вторгаются в самые актуальные споры и в борьбу. Такой дебют — всегда поступок. И порой не так уж гладко складывается его судьба, что в общем естественно: формируется мысль, откристаллизовывается способ яснее выразить позицию, а это процесс совсем непростой.

Картина В. Меньшова «Розыгрыш», поставленная по сценарию С. Лунгина, несет на себе следы трудного дебюта. В ней нет спокойствия и завершенности. И нет гармонии. Спор вообще редко бывает гармоничен. А весь этот фильм — яростный нравственный спор. С первой же минуты мы оказываемся в его центре, в самой буче.

Фильм называется «Розыгрыш» — он и начинается сразу с розыгрыша, так очевидно обозначившего неполадки в датском королевстве, то бишь в девятом «б». Сама эта решительность — начать прямо с дела — может, вероятно, свидетельствовать о том же профессионализме, об умении крепко забить стартовые колышки сюжета. Но вот ведь тонкая материя искусство — не чувствуешь в таком начале картины утилитарного расчета. А возникает ощущение, будто человек очень хочет выговориться, у него многое накопилось, и надо сказать, надо успеть за эти короткие полтора часа, каждый метр-мгновение на учете. Не знаю, по каким каналам приходит к нам это ощущение. Бывает: явится человек, небрежно сядет, нога на ногу, уверенный и эффектный, и начнет, тоже очень эффектно, умело и артистично, рассказывать последний анекдот. А вот входит другой, говорит сбивчиво, спешит рассказать что-то его взволновавшее. Есть разница? Мы ее почувствуем с первого слова, сразу же точно знаем, что именно нас ожидает — анекдот или то, что способно взволновать.

Сбивчивость есть в картине Меньшова. И было бы странно, разумеется, выдавать ее за достоинство режиссерского почерка. Там, например, есть все-таки крохотная преамбула: режиссер не удержался и по-детективному перенес в начало самый финал картины. Два парня-девятиклассника страшно подрались, у одного вот такой фонарь под глазом, у другого сломанная гитара в руках, обоих держит за шкурки завхоз, а кругом перепуганные учителя. Мы, конечно, любим разглядывать фонари на экране, и наверняка такое начало пробудит в зрительном зале оживление и смех. Так что это начало, с точки зрения задачи фильма, мне кажется неточным, оно, хотя и интригует, но обещает что-то более комедийное и легкое. И у него будет в фильме свое стилистическое продолжение.

Итак, розыгрыш. Ничего особенного, из ряда вон выходящего. Должна состояться контрольная по математике — вещь, как известно, чрезвычайно неприятная. Надо бы ее как-то избежать, и вот весь класс дружно делает большие глаза: контрольная?! Но ведь вы, Марьвасильна, о ней не объявляли!

Марьвасильна точно знает, что объявляла. Но не может же вот так весь класс...

В таком детском озорстве много жестокости. Но что для педагога еще страшнее — в нем слишком много железного прагматизма. Недетской расчетливости. Прекрасная организация дела. Восхитительное актерское мастерство — честные глаза, искреннее изумление: «Не объявляли же, Марьвасильна!» Прекрасно разыгранное сочувствие пожилой учительнице, попавшей в неловкое положение: что поделаешь — старость, склероз, забывчива стала старушка.. И все во имя того, чтобы отменить контрольную.

И еще во имя того, что — интересно. Кошке интересно играть с мышкой. Учительница на миг стала жертвой, растерянной и доступной.

Жестокость, и не такая уж неосознанная. В ней есть немножко подлости — ребята где-то в глубине души это сознают. Понимают, что произошел все-таки не просто розыгрыш, безобидная шутка. Поняв, что разоблачены, торопливо, дежурно просят прощения: ну, извините



«Розыгрыш». Девятова — Е. Ханаева

нас, пожалуйста, ну, мы не думали, что это для вас так серьезно... От этих извинений за километр несет неискренностью — не вышло на этот раз, но особой вины за собою они не чувствуют. И как всегда в таких случаях, находится в классе свой авторитет, свой «лидер», способный подвести под случившееся теоретическую базу. Так мы впервые встретимся с одним из главных героев картины, Олегом Комаровским, который непоколебимо убежден, что «любое стоящее дело требует от человека поступиться чем-то, иногда даже достоинством».

Стоящее дело — это «сабантуй», предполагаемая вечеринка. Контрольная мешала. «Марью» надо было нейтрализовать. И был придуман розыгрыш.

В общем, как сказала Марьвасильна, контрольная состоялась, только задачки были не тригонометрические, а нравственные.

Выразительность случая в том, что он кажется заурядным, из ряда вон вроде бы не выламывается. Ну, нашкодили ребятишки, детство взыграло в девятиклассниках — стоит ли из неудачной шутки делать принципиальные выводы! Нужно обладать характером Марьвасильны, чтобы все вывести на принцип. Ребята в этом уверены — и по тому, как развивается поначалу фильм, мы не испытываем особой тревоги именно в силу обыденности случившегося. Теперь посмотрим, что из всего этого извлекут авторы.

Режиссер пока не склонен драматизировать ситуацию — он подчеркнуто не трактует случай как исключительный и оттого не хочет сгущать краски. Мне даже кажется, что он сознательно снимает драматургическую напряженность. Потому что в созданной режиссером вполне обычной и даже ностальгически обаятельной атмосфере школы звучат реплики, рисующие, напротив, атмосферу сгущенно мрачную. Там, в классе, есть девочка Тая, вечно закутанная в платок — у нее железки. Молчаливая, немного сама по себе. Репутация в классе у нее не из лучших — «недержание правды». Она-то и подвела всех в истории с розыгрышем. Нарушила круговую поруку, вызвав всеобщее недовольство в классе.

Но здесь важно: что все-таки это — недовольство, недоброжелательность? В репликах ребячьих звучат, однако, злоба, ненависть, жестокость:

— Кого это ты ненавидишь?

— Ой ... юродивую эту, Петрову. Замотается в платок, не поймешь, где зад, где перед... и лепечет.

— Ну, не будь такой нетерпимой... К Петровой нельзя относиться, как к амебе — у нее тонкая душевная ткань.

— ...Никакой ткани у нее нет. Если с нее платок снять — там ведь еще один платок, а под ним... ну... если ее размотать, а внутри ничего, даже амебы не останется. Да у нее и голосу неоткуда взяться — шипит, как припадочная.

Да, это уже не просто ребячья недоброжелательность к человеку непохожему. В этом разговоре Горемыкиной, Розановой и Суливар слышна какая-то кухонная, застарелая ненависть. Явление все-таки исключительное, и чтобы его нам объяснить, необходимо понять его причины. Фильм для этого еще не «созрел» — для внятного разговора об истоках такой клинической, на все готовой озлобленности. И поэтому, несмотря на зловещий смысл диалогов, они пока звучат почти безобидно — так сыграны, так кинематографически нейтрально поданы. Это все-таки можно еще принять за недоброжелательность. Жестокость — впереди, и к этой теме фильм придет. Пока же следы драматургического замаха остаются в нем как некий паллиатив, недоговоренность.

Здесь мы довольно остро ощутим, что в эмоциональной атмосфере первых, очень важных эпизодов картины содержится недостаточно материала для анализа обстановки. Класс выступает в злосчастном этом розыгрыше как единая масса, монолитность которой нарушена лишь Таей Петровой с ее «недержанием правды». Но и Тая совершает свой поступок не столько от твердости позиции, сколько от слабости — ну, не может врать, когда ее прямо спрашивают, когда смотрят в глаза. Сама едва ли не страдает от своей непохожести на других, столь блестяще хладнокровных.

Между тем умом мы понимаем: такого единства не бывает. В этом мире людей почти

взрослых обязательно есть какие-то силовые линии, поля притяжения. Даже и объединенные на миг общностью своей увлекательной выдумки с розыгрышем, ребята не могут не относиться к ней по-разному. Нам не хватает здесь понимания истинной расстановки сил в классе, не хватает внятной дифференциации героев фильма. Нам еще не на чем строить свои предположения и надежды.

Поэтому те же Горемыкина, Розанова, Суливар для нас пока не индивидуальности. Их жестокие суждения о подруге можно принять за отношение класса. Размеры бедствия нам еще не ясны. Тревожные сигналы, выраженные в начальных эпизодах фильма с такой эмоциональной энергией, надо признать, не несут достаточной информации для нашего анализа, для размышления.

В обозначившейся ситуации нас, вслед за режиссером, больше всего волнует прагматизм, отчетливо за всем просматривающийся. Есть вообще-то еще стихийный такой детский прагматизм: в большинстве случаев — «мы уже большие», но когда выгодно — «мы еще маленькие». Реальная опасность появляется, когда такой прагматизм вырастает в подобие жизненной философии и человек отказывается отвечать за свои поступки. Фильм застает своих героев как раз на этой грани. Хочет обнаружить опасность в истоках, на первый взгляд совсем безобидных.

Впрочем, было бы неверно сказать, что группировки в классе вовсе не просматриваются. В драматургии картины существуют два «лидера». Первый — уже знакомый нам Олег Комаровский. Второй — Грушко — еще и не «лидер» даже, потому что только-только перевелся в школу из Новосибирска. Но как-то стихийно вокруг него начал сколачиваться свой ребячий кружок, наверное, потому, что он умеет играть на электрогитаре — умение для ребячьей души неотразимое.

Составился маленький бит-ансамбль. Грушко вовсе не относится к музыке как к досужему развлечению — он требует работы упорной, настоящей, профессиональной. Грушко и к лидерству-то не стремится, но Комаровский чувствует, что единство его империи пошатнулось, а он к такому не привык, ибо выработал себе жизненную программу: быть первым во всем.

Все это могло бы передать сложность «общественной ситуации» в классе — сложность обычную, абсолютно типичную, ставшую одной из главных проблем для педагога.

Но для этого нам опять-таки необходимо яснее понять позиции сторон, столь явно противостоящих.

Пока же фильм, с такой экспрессией погрузивший нас в атмосферу серьезнейшего нравственного спора, медлит в анализе его, так сказать, «идейной подосновы». Первая половина картины, несмотря на ее броскость, отмечена некоторой вялостью — время главного конфликта пока накапливается недостаточно для нас ощутимо. Кардиограмма фильма, начавшись с очень высокой точки, теперь, кажется, утратила до поры свой рельеф, спрямилась.

Но режиссеру «рельеф» его фильма совсем не безразличен. И здесь, по-моему, заложена та неточность картины, которая уведет разговор в сторону от заявленной проблемы.

По напряженности конфликтных ситуаций, по остроте проблем сценарий С. Лунгина из ряда многих утешительных «школьных» сценариев последнего времени явственно выделяется. Развивает традиции таких лент, как «Мимо окон идут поезда», «Доживем до понедельника»... Энергии проблематики вполне хватило бы на то, чтобы неотрывно держать зрительское внимание, приобщить нас к авторскому размышлению, сделать рьяными сторонниками авторов в их обоснованных тревогах. Но предполагаемое исследование, мне кажется, требовало определенного аскетизма стилистики, «незрелищной серьезности». Просто потому, что если уж мысль развивается с такой интенсивностью и заразительностью, от этого движения как-то трудно и, главное, не хочется отвлекаться.

Но режиссер, по-видимому, помнит и о том, что он хотел бы видеть в зрительном зале молодежь. Он учитывает принятую ныне стилистику «молодежного» искусства. И вводит ее, но вводит как-то отдельно, самостоятельно, неза-

висимо от главной художественной задачи картины.

Так, бытовую историю он слегка, чуть-чуть окрашивает условностью. Не удерживается от броскости режиссерского приема — придумывает, например, эффектные, необычные монтажные переходы, напоминающие нам о том, что мы в условном мире кино. И как же были бы хороши эти откровенные переходы героев из одной декорации в другую — озорные монтажные нарушения реального пространства и реального времени — в фильме подчеркнуто зрелищном! В «Розыгрыше» они мне показались назойливыми просто потому, что жили своей самостоятельной жизнью.

Стилистика условности продолжается в музыкальной стихии картины. Грушко организует бит-группу, ребята самоотверженно репетируют, многого, конечно, еще не умеют. Но в фильме эти репетиции стали концертными номерами, бит здесь звучит эффектно и почти профессионально. Но только опять-таки — нужна ли, необходима ли эта чистая концертность в

«Розыгрыш». Грушко — В. Харатьян



разговоре сугубо серьезном, остром и для всех нас жизненно важном?

Атмосферу декоративной броскости подкрепляют сооруженные для фильма интерьеры. Переполненные ярчайшими аксессуарами жилища, где девочки готовят, как в лучших домах, крюшон с апельсинчиком на кромке бокала, старинные потомственные квартиры с пыльными фолиантами и огромными ньюфаундлендами занимают в картине слишком самостоятельное место. Камера пристально рассматривает подробности обстановки, и мы начинаем думать, что это чем-то важно для авторов. Может быть, возникнет мотив «вещной болезни» как одного из истоков прагматизма? Мотив духовной ограниченности? Мотив «неомещанства» — в квартире Суливар (нелепая цапля, крюшонная утонченность вечеринки) — и в противовес мотив потомственной, глубинной интеллигентности (фолианты) — в жилище тихой Таи Петровой?

Не исключено, что так и было в замысле. Но только подтвердить предположение мне нечем — стилистика этих эпизодов тоже существует как бы отдельно от темы. Во всяком случае, ее связь с темой прослеживается труднее, чем с общим декоративным антуражем фильма.

Если ребята репетируют, то в экзотичной мастерской художника, где даже городской пейзаж за окном кажется нарисованным.

Декоративность становится одним из аттракционов этой картины.

Другим аттракционом, тоже вполне самостоятельным, становится решение «второстепенных» образов. З. Гердт обаятельно играет чудаковатого учителя химии, эксцентричного и непрерывно балагурящего — здесь мы оказываемся в стихии всеми любимой комедии. Еще более локальными комедийными красками набросаны портреты других учителей. Героиня И. Мурзаевой кажется без существенных изменений перенесенной в фильм «Розыгрыш» из фильма иных десятилетий — «Близнецы». И даже совсем эпизодический милиционер, пришедший, чтобы вручить официальную благодарность бит-группе Грушко за ее высокохудожественное выступление в клубе милиции, делает все, чтобы главным образом и весьма

откровенно дезориентировать нас, зрителей (я уж не говорю об испуганных учителях на экране) — ибо, раз милиция, значит, набедокурили ребята. Вновь в фильм просочились условные приемы комедии, тоже розыгрыш, но уже в зрительном зале, то есть на много порядков ниже.

Итак, фильм вместо ожидаемой поначалу целеустремленности обнаруживает неожиданную амбивалентность. Режиссер договаривается со зрителем о том, что сейчас будет фильм-диспут, фильм-размышление — словом, серьезный разговор. Но тут же, следом, явственно звучат позывные фильма-игры, фильма-зрелища.

Можно смешать две стихии и даже десяток... Но художественная задача может быть только одна. И неточность режиссерского решения, мне кажется, состоит в недостаточно органичном и эффективном сопряжении этих «стихий» фильма с острыми и общественно важными его «публицистическими» задачами.

Вернемся, скажем, к тем же «бит-песням», что звучат в картине. Они, наверное, могли бы многое рассказать нам о ребятах. Для этого им не хватает индивидуальности. Их мелодии, их ритмы слишком клишированны, их броскость чересчур банальна. Их стилистика лежит где-то в стороне от характера самого Грушко, от его неистового стремления вгрызаться в суть явлений, его потребности вот так поэтически выражать себя. (Стихи А. Дидурова в этом смысле дают для характеристики героя гораздо больше.)

Между тем именно в Грушко мы предполагаем идейного антипода Комаровского, его антитезу. Суть его позиции нам важно понять, и, разумеется, возможность выразить ее поэтически, через музыкальное увлечение героя, была бы возможностью счастливой.

Вообще, в самом решении образа приехавшего из Новосибирска Грушко нам ощутимо не хватает движения, в его раскрытии — постепенности. Грушко в фильме — личность слишком обаятельная и броская, чтобы испытывать сколько-нибудь серьезные трудности в завоевании ребячьих симпатий. Он эффектно нервен, светел, романтичен, и трудно понять, отчего девчонки не без раздражения зовут его «сибирским валенком». Скромное, непоказное обаяние героя действует, конечно, и на зрителей. И тут, помня стереотипы, мы с самого начала понимаем, что такой парень просто не может быть отрицательным героем. Еще идет о нем дополнительная информация с экрана: трудно сложившаяся жизнь... целеустремленность, но лишенная корысти... Ага, тоже прагматизм, но «положительный», не тревожный — необходимый. Но эмоционально мы уже с Грушко, и результат исследования характера нам ясен на самом старте.

Так же, как и песни, могла бы лечь в общий идейный ряд картины ее стилистика. Атмосфера «сабантуя», вечеринки с ее светской кукольностью могла бы, наверное, достаточно ярко характеризовать обитателей этого современного «салона», этой начальной «школы злословия», где наши юные и благополучные герои соревнуются в модном цинизме. Злая точность изображенного била бы наотмашь — но, на беду, эта сцена имеет внутреннюю стилистическую связь с решением эпизодов совершенно нейтрального звучания. И тогда приходит мысль уже не о стилистической о к р а с к е, необходимой и задуманной, а о стилевых п р и с т р а с т и я х авторов, о последовательно воспроизведенных художественных признаках фильма-зрелища.

Но удовольствие от работы и удовольствие от развлечения — разные вещи. А исследование темы столь острой и столь современной — это, безусловно, работа, и нешуточная.

Теперь я должен признаться в некотором сгущении красок. Мне нужно было выявить внутри фильма течение, которое микширует силу эмоционального звучания ведущей проблемы.

Это течение отвлекает от главного. Но для художественного и для идейного результата оно все же не оказалось роковым — потому, что глубина и страстность разговора о главном заставляет нас прощать многое из попутного и вторичного. Категории искусства оказываются неизмеримо важнее частных издержек ремесла.

Несмотря на периодические колебания «магнитной стрелки» фильма, на всевозможные посторонние «магнитные возмущения», внима-



«Розыгрыш». Комаровский — А. Гусев, Зорин-Кротов — М. Николаев, Суливар — Д. Германова

тельный зритель быстро поймет: перед нами одна из первых серьезных попыток художественного исследования микрофлоры, столь опасной для судеб молодого поколения — микрофлоры новейшего мещанства. Того самого, что легко произрастает на нивах современной благополучной жизни — если благополучие вытесняет все иные жизненные цели. Себялюбивого мещанского мировоззрения, которое определяет для такого человека все координаты его нравственности — определяет и исчерпывает. Порождает и бездуховность, и всеохватный эгоистический прагматизм, и вот это выморочное, «невеселое веселье».

Дебютант в режиссуре, В. Меньшов сделал фильм, для него, по-видимому, не случайный. Есть определенная общность в его актерских работах и в этой первой картине. Он последовательно рассматривает всевозможные версии современного прагматизма, серьезно размышляет об этом явлении, неоднородном, многоликом, способном выражать и мощное веление нашего динамичного времени — и, как мы увидим, идеалы мещанина новейшей формации.

Размышляет о том, какой разный смысл может стоять за этими уже привычными чертами сегодняшней рациональной деловитости.

Авторы картины «Розыгрыш» предприняли это исследование во всеоружии своей ненависти к неомещанству. И это уж не корректно-джентльменский идет разговор, и не положенная к случаю спокойная встревоженность перед нами. Нет, именно непримиримая, классовая ненависть к явлению, в самой своей основе враждебному всему нашему образу жизни. Когда доходит до дела, они уже не стремятся смягчать свои удары — они хирургически точны. И это хирургия сердца. Потому что мы, в зале, испытываем боль за тех, кого успели полюбить, пока шел фильм. И если еще не умеем распознавать и ненавидеть — учимся этому. Равнодушных здесь, я уверен, не будет.

Мы знакомимся с учительницей Марией Васильевной Девятовой, героиней прекрасной мхатовской актрисы Е. Ханаевой. Хорошо известная театралам, актриса эта для кинозрителя — необъяснимо запоздалое, но оттого не менее радостное открытие. Ее начали снимать недавно, и даже эпизодические роли Ханаевой — как в «Монологе», например,— всегда становились одним из главных впечатлений фильма. Девятова, кажется, ее первая большая, главная роль в кино. И наиболее значительная удача фильма «Розыгрыш».

Ханаева принадлежит к тому типу актеров, сама индивидуальность которых открывает возможность очень органично соединить комедийное с драматическим, меткие, мимолетные наблюдения, складывающие облик чрезвычайно жизненный и достоверный,— с углубленным проникновением в характер, в биографию, в духовный мир. Она не утруждает себя фундаментальными перевоплощениями и не нуждается в них — актриса интересна нам именно в постоянстве своего сочувствия, своей любви к ее неустроенным, странноватым героиням.

Такая только актриса и могла примирить друг с другом «стихии» фильма. Все, что вокруг нее существует отдельно друг от друга, она сплавляет в себе, из всего извлекает возможность что-то еще рассказать о своей героине.

Вот ее реакция на подловатый розыгрыш в начале фильма. Девятова ведет прямой и жесткий разговор — и уже в его интонациях мы сразу и безошибочно прочитываем очень многое о самой учительнице. Отмечаем ее нетерпимость к каким-либо нравственным компромиссам — здесь она не делает скидки на возраст и говорит не с детьми, а со взрослыми, способными отвечать за себя людьми. И она «кремень», когда дело касается принципов. Но за этой ее суровостью трудно не разглядеть огромную любовь к этим трудным, невозможным детям, которых она воспитала уже много поколений и которые — ее жизнь.

О принципиальности Девятовой среди учеников, судя по всему, уже ходят легенды. Принципиальность не всегда удобна. Но такие легенды всегда звучат уважением.

Свою «чудаковатость» Девятова сознает прекрасно, даже чуточку ее в себе культивирует, бравирует ею. Характер получается очень индивидуальный, его ни с кем не спутаешь.

Но Ханаева играет еще и биографию, и личную судьбу. Образ интересно выписан драматургом, но для рассказа о личной судьбе непосредственного материала в сценарии, кажется, все-таки нет. Ханаева судьбу играет.

А еще Ханаева передает сложность проблем, с которыми нас сталкивает фильм. Их не решишь ни назиданием, ни циркуляром. Привычно властный голос Девятовой нас ни на минуту не обманет — и не поучает она вовсе, а размышляет на глазах своих учеников, вместе с ними. Стремясь передать им свои нравственные императивы, она одновременно многому учится у них, хочет их понять — понять это загадочное новое поколение с его непостижимыми вкусами и увлечениями.

Наконец, фильму в его стремлении к нравственному итогу необходимо, чтобы мы полюбили эту Марию Васильевну. И мы ее полюбим хотя бы потому, что сразу же ощутим в героине Ханаевой личность. И оттого жестокость, обращенная к ней, резанет по сердцу.

Тема не по-детски узко ориентированного прагматизма, тема жестокости и эгоизма, лежащих в его природе, начнет звучать вполне отчетливо, развиваться и набирать высоту, когда фильм выйдет на финишную прямую. До этого

все-таки шла скорее несколько затянувшаяся экспозиция. Злые краски эпизода с «сабантуем» перемешивались с красками радужными — в сценах непритязательно комедийных. Нас, вслед за учительницей Марией Васильевной, не на шутку тревожила легкость, с которой класс объединился для лжи. Но нас тут же занимали вопросом о том, для каких темных целей копятся деньги, заработанные бит-группой Грушко. И это был прием чистого «отвлечения внимания», потому что выяснялось, что ребята мечтают перечислить деньги на строительство больницы... В общем, чувствовалось, что прямота, резкость разговора все-таки микшировалась, и порою искусственно.

Нас всерьез тревожили не по-детски холодные, жесткие глаза Олега Комаровского. Но еще не было оснований для далеко идущих выводов.

Теперь, перед тем, как стремительно надвинутся на нас события финала, происходит открытие жизненного кредо Комаровского, происходит вдруг, разом. Это истинное саморазоблачение, циничное и устрашающе рационалистичное. Диалог Комаровского с отцом вновь возвращает фильму проблемную концентрированность его начала. Потом, по размышлении зрелом, понимаешь, что, наверное, было бы лучше, если бы этот спор двух жизненных позиций не был для нас неожиданным. Если бы противостояние Комаровского и его отца, как и идейное, по сути, противостояние Комаровского и Грушко, выявилось бы в фильме раньше, существовало бы в нем в развитии— мы тогда, наверное, могли бы узнать о нем больше, и у нас был бы оперативный простор для его всестороннего осмысления.

Но Грушко отрешенно занимался музыкой, и Комаровский его нимало не интересовал.

Отец... Он появился на миг в эпизоде первомайского праздника. Он дул в трубу, смешно надувая щеки с видом энтузиаста-бессребреника и непрактичный его вид являл контраст холодному, целесообразному рационализму его сына. И сын стыдился своего отца. Так мы впервые ощутили барьер, их разделяющий. Но все же еще не знали, как ко всему этому относиться.

Ведь если разобраться — все сложно. Романтическая непрактичность, воспетая в песнях, перестала быть универсальным знаком времени, и сами песни стали предметом пародий — их надуманность, нежизнеспособность. Мы начали всерьез осознавать, что там, где бессилен дилетантский в своей основе энтузиастский порыв, там выручат точный расчет, профессионализм, деловитость. И знаком времени стала деловитость. Рационалистичный молодой человек теперь вызывает симпатии и надежды. Так что все эти разговоры Комаровского насчет точно обозначенных жизненных целей — нет ли в них резона? Ведь действительно же, парень многого добьется — он уже теперь победитель математической олимпиады, им гордится школа. И даже принципиальнейшая Мария Васильевна явственно его выделяет. Мы ровно ничего о нем еще не знаем... Вот только этот холодный, расчетливый, хваткий взгляд, мгновенно оценивающий полезность, утилитарную ценность человека, явления, поступка...

Деловой человек или бизнесмен? Все-таки мы никогда не ставили знак равенства между этими двумя понятиями, хотя этимологически они равны. Разница — в силах, движущих человеком, в общественном смысле и истоках его действий и помыслов.

Итак, по-настоящему мы поймем Комаровского в этом, сразу же достигшем высшего накала, его разговоре с отцом. Потому что выяснится: идея, движущая Комаровским, проста и не нова — быть непременно первым. Идея жизни как стремительного и эффектного взлета, чемпионства как главной и все оправдывающей цели.

Вот тогда и сомкнутся в нашем сознании и это саморазоблачение, и хваткий взгляд, и чванливая «элитарность» вечеринки у Суливар, и накатанное злословие салонных разговоров «за мороженым» — вся эта невесть откуда взявшаяся мертвечина, делающая обычнейших мальчишек и девчонок из 9-го «б» вымученно взрослыми, пустоватыми, перескочившими собственную юность существами.

Зло будет названо. Перед нами, во всей жесткости, современный парадокс: сохранивший полноту естественных душевных движений отец

и его сын-прагматик, мещанин новейшей формации, идейно подкованный и взявший на вооружение для сугубо личного пользования прогрессивнейшие идеи времени. Все уже о жизни знающий и все цели для себя раз навсегда определивший. Готовый к ним идти напролом.

Здесь, в этой сцене, фильм становится предельно точным — он теперь функционален, как сжатая пружина. Нет уже ни декоративных излишеств, ни актерских кунстштюков. Олег Табаков, которого мы привыкли видеть раскованно «купающимся» в своих ролях, на этот раз аскетически сдержан в средствах, и он достигает максимальной емкости — и в типологии и в наполненности, пережитости каждой фразы. Достойным партнером ему оказался и Андрей Гусев. Вообще, надо сказать, В. Меньшов сумел многого добиться от своих юных актеров. Главное — добился осознанности, личного отношения к происходящему. Отсюда — искренность. Отсутствие какого-либо подобия «игры». Страстное, темпераментное утверждение или отрицание. Позиция.

Спор отца с сыном становится идейным центром фильма еще и в силу этой отчетливо доносимой до нас экраном личной заинтересованности актеров, авторов, всех создателей картины в исходе такого спора в жизни. Этой борьбы за души молодых.

Но главные события фильма еще впереди. Ибо на пути Комаровского стала учительница. Очень просто — влепила ему, кандидату в математическую сборную на международную олимпиаду, «кол». За тот розыгрыш. «Кол» мешает. Он прямо-таки отрезает близкий путь к успеху. Его нужно исправить — любой ценой.

Сначала, разумеется, просьбой. Разумеется, детской: «простите, Марьвасильна». Униженно-плаксивой — тет-а-тет, пока никто не видит: «Ну, Мария Васильевна, ну, я уже запомнил, все, я больше не буду...» Потом придется поискать уязвимые места, рычаги понадежнее: уговорить, например, мягкосердечную Таю Петрову, с ее неспособностью врать, поплакать за него перед учительницей.

Трезво испробуются все средства. Потому что все — хороши, лишь бы «кол» исправить. И осознанно исключена из обихода такая простая истина: нужно отвечать за свои поступки.

Вот здесь фильм докапывается до корней. Наглядно, как в рапид-съемке, он в подробностях демонстрирует тот миг, когда безобидный «инстинктивный» эгоизм полуребенка перерождается в хладнокровный, утилитарно ориентированный расчет. Когда этот расчет становится единственным критерием поступков, и находит свое «теоретическое обоснование», и начинает определять весь духовный мир человека. Отныне Олег Комаровский на вполне идейной основе будет пробираться сквозь толпу, полагаясь исключительно на собственные локти.

Слезы Таи Петровой не помогли. «Вы меня фундаментально разочаровали, Комаровский», — сказала Мария Васильевна. А это значит, что прагматик столкнулся с препятствием. Поставленная цель оказалась заслоненной.

А так как прагматик живет целью — мир для Комаровского закачался. То, что вчера казалось полезным — отброшено. Тактика «паймальчика». Модель поведения. И даже друзья, не оправдавшие возложенных на них надежд. «А ты вообще сядь, юродивая!» — с отчаянием сжегшего за собою мосты человека бросит он Тае Петровой, вчерашней союзнице. Он потеряет на миг свою всегда безупречно трезвую голову, тогда и выяснится, что за этой трезвостью — ровно никаких устоев. Ничего святого. Остались только озлобленность, только жажда мести.

И в праздник Девятовой, в день ее пятидесятипятилетия, среди цветов и шуток, в разгар веселого «капустника» вдохновением зазвенит его голос, когда он скажет свою изысканную подлость, ударит бесчестно и опять-таки с точным расчетом в самое, по его мнению, больное место. И в том, как он это сделает, вновь обнаружится все та же его «генеральная идея» о чемпионстве как единственном смысле жизни.

Взрослый человек, пораженный таким недугом, уже никогда не оценит глубинного, менее эффектного, но более существенного содержания жизни. Девятый же класс, как говорится в фильме, — это «первый порог взрослости».

Этот порог — еще дети, но уже взрослые —

перекрывает дорогу критериям чисто возрастным, сообщает разговору, который ведут авторы, характер уже не частный, чисто педагогический, а принципиальный, всеобщий. По поводу данного конкретного Комаровского мы, по-видимому, не должны терять надежду — перед нами все-таки еще незавершившееся детство, и ни злое, ни доброе еще не одержали в душах героев окончательной победы. Тревога в фильме нигде не становится мрачным пессимизмом.

Но уже в мире взрослых сформируется почти символический финал картины. К забившемуся в угол раздевалки, захлебывающемуся от злых бессильных слез Комаровскому идет Грушко. Сюжетно — чтобы осуществить справедливое «возмездие». Но, слава богу, фильм на этой точке останавливается, и противостояние двух лиц, двух разом повзрослевших людей, двух позиций, двух непримиримых жизненных кредо останется в нашей памяти — как суть происшедшего.

В истории, рассказанной нам фильмом, ржавчина коснулась фундаментальных принципов нашей нравственности. Поэтому здесь не может быть ни союзов, ни компромиссов. Два парня, вставшие друг перед другом в финале, — если судить по большому, взрослому счету — никогда уже не пойдут по жизни одним путем.

Ел. Бауман

Движение вспять?

«ИВАН И КОЛОМБИНА»
Сценарий В. Липатова, В. Приемыхова. Постановка В. Чечунова. Оператор К. Рыжов. Художник Б. Бурмистров. Композитор С. Слонимский. Звукооператор Г. Беленький. «Ленфильм», 1975

В титрах фильма «Иван и Коломбина» есть надпись, которая служит сейчас чем-то вроде обязательного опознавательного знака «производственной» ленты. Надпись такая: «В съемках принимал участие коллектив автопредприятия...» И дальше — номер предприятия и название треста.

Это сейчас принято, это входит в понятие деловой этики — поблагодарить или просто упомянуть предприятие, где велись съемки фильма. Если уж производственный сюжет снимался не в декорации, а в реальных условиях, то зрителю полезно знать об этом. О том, что на экране не вообще завод, а цехи «Азовстали», или шахта «Трудовская», или Днепропетровский металлургический и т. п. В такой ссылке — свидетельство уважения и к предприятию и к зрителю, но еще и признак деловитости, точности в подходе авторов картины к разрабатываемому ими конкретному материалу. В этом, надо думать, им видится еще и дух НТР!

Ну а насколько оправдана эта надпись в титрах «Ивана и Коломбины»? Это нам и предстоит выяснить.

Фабулу фильма можно пересказать просто и коротко, буквально в двух-трех фразах. Молодой парень, Иван Чепрасов, отслужив в армии, приходит работать на автобазу; получает там старенькую машину, прозванную смеха ради Коломбиной, но, вкладывая в это дело и сердце и душу, возвращает ее в строй; потом он встречает хорошую девушку, работающую здесь же, на автобазе, диспетчером, и женится на ней. Просто? Просто... Хорошо? Интересно? Этого мы пока еще не знаем. Понимаем только, что авторы фильма хотят повести с нами разговор о вступлении в жизнь молодой рабочей смены, о взаимоотношениях в трудовом коллективе, о моральном облике нынешнего рабочего... Отличная посылка! На этом материале можно и впрямь построить фильм подлинно современный, нужный зрителям.

А можно и не построить...

●

Не раз уже было с удовлетворением отмечено: в последнее четырехлетие мы стали свидетелями своего рода возрождения «производственной темы». С полным правом можно сказать, что сегодня кинематограф подходит к ее воплощению на качественно ином уровне, чем несколько лет назад. И это не случайно: уско-

рение научно-технического прогресса и сопутствующие этому социальные, нравственные, психологические перемены в жизни человека и в жизни общества дают художнику богатейший и увлекательный материал, новый не только для искусства, но и для самой действительности. И в таких фильмах, как «Премия», «Старые стены», «День приема по личным вопросам», кинематограф этими возможностями воспользовался смело, многогранно, с несомненной пользой и для зрителей и для самого себя.

«Производственный фильм» как одну из важнейших проблем выдвигает проблему нравственного становления героя, его духовного определения. Внутренний мир человека, занятого в современном производстве, его призвание, вопрос о его месте в коллективе, в обществе становятся объектом пристального внимания кинематографистов. Нас приобщают к бурным ритмам вершащихся на наших глазах дел и к спокойствию раздумий, к азарту споров и к течению творческого поиска. И за всем этим настойчиво звучит мысль о жизненной позиции современного человека. Что ее формирует? Как соотносится она с духовным климатом времени?

Ведь воплощение производственной темы становится тем значительнее и глубже, чем теснее сопрягается она с проблематикой нравственной Линия движения мысли в фильмах «производственного цикла» уже определилась; от увлечения деловитостью, которая порой опережала человечность, к рассмотрению деловых вопросов через призму гражданской позиции человека От Чешкова, от «Человека на своем месте» через «Самый жаркий месяц» и «День приема по личным вопросам» — к «Премии», к поискам новых глубин и новых просторов темы.

Невозможно сегодня говорить об очередной работе на интересующую нас тему вне этого контекста, не учитывая развития темы от фильма к фильму, не имея в виду уже достигнутого уровня. Нельзя, видимо, и ставить картину, не замечая уже сделанного.

●

Фильм «Иван и Коломбина» выпущен «Ленфильмом», студией, наиболее последовательно разрабатывавшей в последнее время производственную проблематику и накопившей прочную и плодотворную традицию в этой области. В русле этой традиции и надлежит, по-видимому, рассматривать новую работу студии.

Но только идейная направленность картины, на наш взгляд, не продолжает, не обогащает эту традицию, а в чем-то, пожалуй, даже и порывает с ней. Невольно возникает вопрос: а может быть, это фильм-вызов? Может быть, он возник из желания поспорить с чем-то, что его авторам в уже появившихся картинах показалось недостаточным, требующим переосмысления и углубления? Хорошо, если бы это было так. Повторение достижений — это не путь, достойный взыскательного художника. Опыт необходимо развивать, а значит, в чем-то и критически осмысливать. Без этого нельзя обрести новые ценности, нащупать новые возможности в исследовании жизни. Но если авторам «Ивана и Коломбины» и было присуще такое стремление, такое понимание своей творческой задачи, то выражено оно недостаточно последовательно. Фильму — при любой трактовке авторских концепций — не хватает убедительности и, главное, определенности. При таких условиях сколько-нибудь серьезный спор, конечно, не может состояться.

С эпохой НТР на экраны пришел «деловой человек». Творческое отношение к труду, умение широко, по-государственному мыслить стали его отличительными чертами. Среди присущих ему качеств были и рационализм, трезвая расчетливость, практичность, твердость воли. Однако порой рационализм становился черствым, практичность — узкой, а твердость граничила с бездушием. В широкой дискуссии, возникшей по поводу «делового человека» и его нравственного облика, среди ряда мнений проскальзывало поэтому опасение: не угрожает ли деловитость в такой ее трактовке — в ряде фильмов, повестей и спектаклей — принижению других душевных качеств? Не засушит ли «цифра» сердца? Не убьет ли ритм и график романтику труда?

Пожалуй, сегодня уже не стоит возвращаться к спору на этом уровне. Можно носить у сердца блокнот с цифрами и оставаться человеком сердца, энтузиастом, романтиком. Кажет-

ся, эта бесспорная истина уже выяснена не только теоретически, но и творчески, взять хотя бы Потапова, героя «Премии». Тем неожиданнее звучат некоторые полемические ноты, смутно. но все же различимые, в «Иване и Коломбине».

«Душа» здесь все еще противостоит «цифре». Так, передовик, выполняющий план на 130 процентов, оказывается личностью абсолютно аморальной. Зато высокие порывы хорошего человека не приносят видимой практической пользы, окружающими расцениваются как «дохлое дело».

«Душа» в фильме обязательно входит в столкновение с «правилом». Она тяготится разумной осторожностью, она требует авралов. Энтузиаст, располагая ненадежной машиной, вопреки предостережению, отправляется в трудный рейс, терпит аварию и ликвидирует ее путем героических, но, в сущности, малопродуктивных усилий.

Ну а если получатель остался бы без груза? Невозможно. Среди получателей тоже, конечно же, находится энтузиаст. Он задержит отправление парома, и все обойдется благополучно. (Легко, впрочем, довообразить дальнейшую цепь такого «энтузиазма»: из-за задержки парома кто-нибудь куда-нибудь опоздает, и возникнут новые условия для очередных героических преодолений, изначальный толчок которым задал юный романтик, отправившийся в дорогу на своей заведомо неисправной машине.)

«Душе» нет удержу, нет на нее и нравственного закона. Мудрый человек скроет от шофера известие о... рождении дочери: «Скажу ему, он на радостях-то и машину бросит где ни попадя».

В соответствии с этой программой строится модель некоей автобазы, где и появляется наш герой Иван Чепрасов (А. Харитонов).

Впервые он предстанет перед нами, когда подойдет к проходной. «А пропуск?» — спрашивает его вахтер. Пропуска, конечно, нет. Но старый ворчун Егорыч, стоящий в воротах, отнюдь не формалист. Он решает вопросы самостоятельно и быстро, руководствуясь интуицией и богатым жизненным опытом. «Ты не из деревни?» — задает он проверочный вопрос. «Из деревни». «Скромный, значит, — решает вахтер. — Ну иди».

Так, при таких озадачивающих предпосылках, вместе с героем входим в этот фильм и мы. Благодаря встрече с душевным Егорычем, ценящим свое умение разбираться в людях выше «бумажки», мы сразу знакомимся с действующими в фильме «правилами игры». В соответствии с этими правилами Егорыч, почти символически поставленный авторами «у врат» и афористично комментирующий все основные события действия, должен считаться добродушным, мудрым и всепонимающим (именно таков типаж К. Сорокина, сыгранный с использованием всех, давно уже известных по его другим ролям приемов и красок. Однако при ближайшем рассмотрении он, этот стоящий «у врат», окажется пустейшим старичком).

Его любимая прибаутка — «Привет от старых штиблет». Его житейская мудрость — сентенции о том, что на свадьбах надо пить, а «на баб руку надо иметь». Подведет его и прозорливость: не затрудняя себя проверкой документов, он будет задерживать не того, кого нужно, а того, кого не нужно, пропускать. Почему? Потому что это необходимо для дальнейшего развития сюжета. Прояви Егорыч элементарную служебную дисциплину и не выпусти он пьяного Тимофея на Ивановой машине по прозванию Коломбина, не состоялась бы кульминационная сцена картины — спасение этой самой Коломбины, утонувшей по вине Тимофея в реке, равно как и яростная, в кровь драка Тимофея с Иваном. Но Егорыч пропустил, тревоги не поднял и лишь с присущей ему прозорливостью констатировал, что Коломбине — «ку-ку».

Но, может быть, мы чересчур многого хотим от в общем-то «проходного» Егорыча? Присмотримся к другой, более ответственной фигуре картины — к начальнику автоколонны Спиридонову.

Спиридонов (его с напором, нажимая на характерность речи, манер, походки играет И. Ледогоров) — мужчина резкий. Это видно и по жестким складкам у рта, и по рубящим жестам, и по твердости интонаций, и по быстрой, несмотря на сильную хромоту, походке. Он скор

в решениях, всегда чем-то озабочен и при беглом знакомстве может быть отнесен к плеяде «деловых людей». Но уже вскоре можно заметить, что он им полная противоположность. Это романтик авралов и аварий, герой штурмовщины и хозяйственного волюнтаризма. Он гордится тем, что вверенная ему автоколонна «создана из ничего». Он доволен своими методами работы с людьми, хотя и удивлен их результативностью: «Я его, как щенка, в гараж кинул, как же могло случиться, что он вам всем нос утер?» Его звездный час — когда «все резервы в действии», когда «на пятый рудник три тысячи тонн вывезли без дорог, без мостов», когда он на плохой дороге «треть колонны положил».

На базе поворовывают, дают и берут взятки, рабочие говорят об этом открыто, но Спиридонов выше этих «мелочей». Он любит порассуждать о чрезвычайности своей миссии: «Умри мы сегодня, на всех мощных рудниках... на всем огромном строительстве люди останутся без пищи, без топлива, без всего необходимого для жизни».

Любопытно вспомнить здесь Чешкова (без упоминания о Чешкове, как известно, не обходится ни одна статья, где трактуются проблемы производственных фильмов. Не будем отставать в этом отношении и мы в нашей статье!), по отношению к которому Спиридонов

«Иван и Коломбина».
Иван — А. Харитонов



в определенной степени выступает как антипод. В фильме «Здесь наш дом» была такая сцена. Когда директор завода, вводя в курс дел приступающего к работе Чешкова, к слову заговорил о славном прошлом предприятия, тот сухо вернул его к текущему моменту. Это было сделано довольно бестактно по форме. Но и по существу вряд ли свидетельствовало в пользу Чешкова. Если святость рабочей минуты — последняя святыня человека, если дальше и выше для него нет ничего, даже памяти о войне, то не становится ли эта минута идолом, Молохом, властвующим над человеком?

Спиридонов бы так собеседнику, вспоминающему о традициях военных лет, не ответил. Для него они святы. Но если попробовать проверить Спиридонова по делам его, то останется невыясненным, чья же позиция выше, нравственнее — Чешкова или Спиридонова?

В середине приведенной выше цитаты из его маленького монолога стоит многоточие. Там пропущена пара реплик, не имеющих отношения к высказываемой героем мысли. Но эти реплики очень важны в другом отношении. Дело в том, что когда Спиридонов в назидание Ивану произносил свою речь, его перебил рабочий, прося что-то подписать. Спиридонов отмахнулся: «Потом!» Так же отмахнется он и в дальнейшем от просьб какого-то снабженца, задумавшего «подбросить» по случаю Дня строителей макарон и пива. Видно, и при «живом Спиридонове» люди успевают насидеться «без всего необходимого для жизни», пока он рассуждает: «Умри мы сегодня...»

Спиридонов — романтик. Но романтик особого толка. В коловращении рабочего дня он способен вдруг испытать сердечный трепет, взглянув на стоящие в ряд машины: «Сила, мощь!» Они напоминали ему «самолеты на аэродроме по сигналу боевой готовности». Но это, так сказать, при взгляде с верхней точки. Опускаясь же на грешную землю вверенной ему автобазы, Спиридонов становится равнодушно прозаичен и вяло информативен: «Смотри, черти, уже стекло разбили».

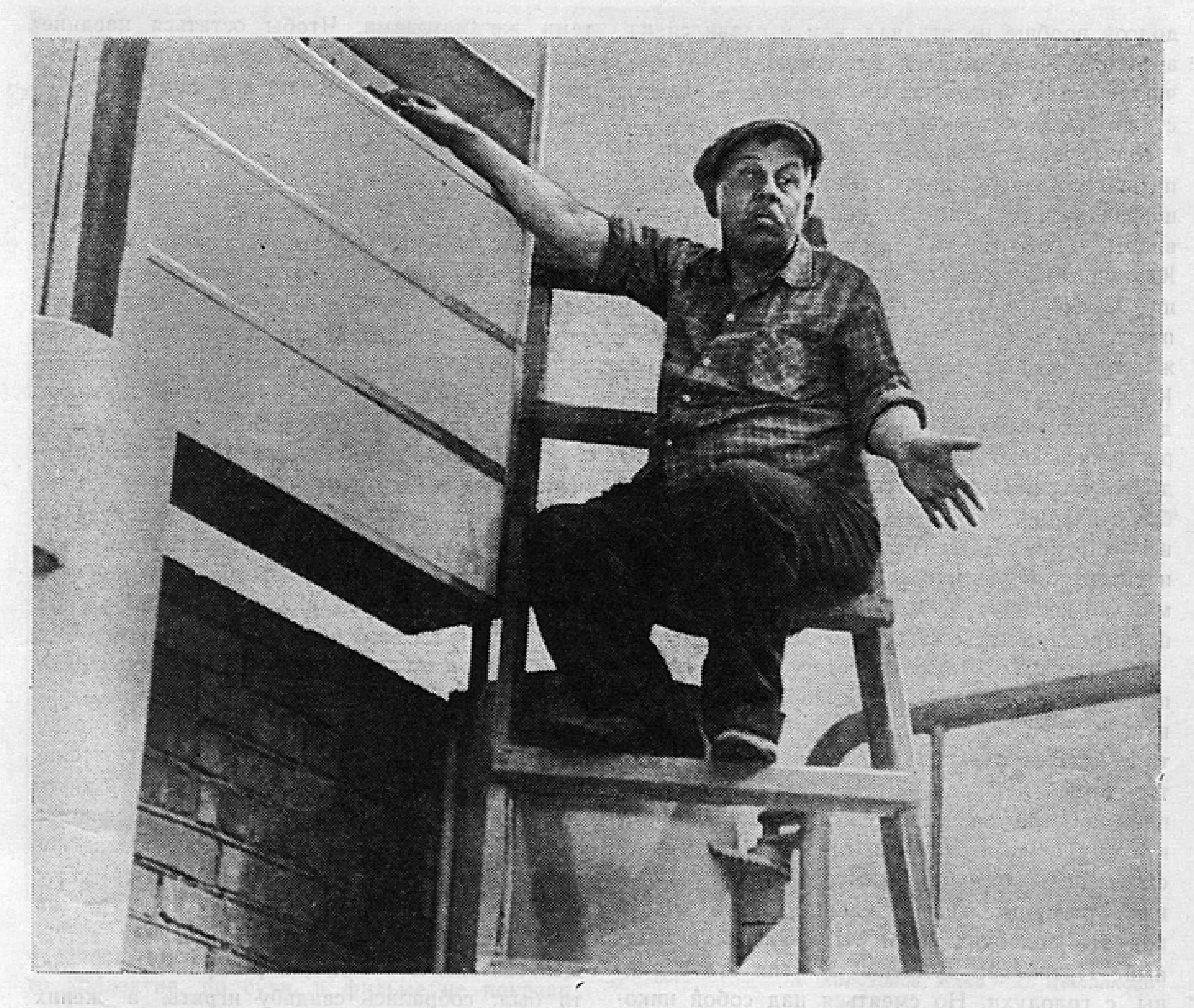
Нет порядка в автохозяйстве товарища Спиридонова. Нет и, главное, быть не может при том стиле руководства, который усвоил заведующий автобазой. Но авторы как бы этого не замечают. Они окружают Спиридонова ореолом героики (его помогает создать намек на военное прошлое — хромота и разговоры об авиации), они любуются его душевными порывами, его командирской решительностью. Как же объясняются в таком случае царящие вокруг героя недостатки? А очень просто — они нужны как исходное условие энтузиазма, как толчок для экстремальных усилий, как необходимое условие для проявления горячей натуры Спиридонова.

На выучку к такому человеку и попадает юный Иван. Учитель и ученик достойны друг друга. Спиридонов сразу же пугает Ивана трудностями, советует идти в другую колонну, где работа спокойнее, два выходных и квартиры дают. Все это перечисляется с оттенком превосходства — мы, мол, не такие. Но Иван, конечно, не поддается на провокацию. Он будет работать тут, он хочет преодолеть трудности. Этого, собственно, мы и ожидали. Ничего другого и не могло произойти: Иван ведь не «какой-нибудь» там Чешков, который прямо с порога поставил вопрос о зарплате и о квартире. Кое-кто был этим шокирован, но в общем, помнится, сошло нормально, оказалось, что обеспечить себя квартирой — не позор и что заботиться о таких вещах положительному герою не заказано. В картине «Иван и Коломбина» квартирой пугают. Еще один ход «от противного», как многое в этом фильме? Что же тогда входит в программу позитивную?

Иван отлично усвоил урок Спиридонова, у которого служение идее всегда фатально расходится с обеспечением нормальной, ритмичной работы во вверенном ему предприятии.

Вот Иван берется за ремонт отбегавшей свое машины. Поручая ему Коломбину, Спиридонов обещал: «Ну а если невмоготу станет — пиши заявление об увольнении. Подпишу тихо, никто не узнает». Подразумевается тем самым, что это — позор.

Но потом настанет момент, когда Спиридонов прикажет Ивану бросить это «дохлое дело», когда он, выходя из себя, будет ему кричать: «Подай заявление к чертовой ба-



«Иван и Коломбина».
Егорыч — К. Сорокин

бушке!» И при этом будет ссылаться на... интересы производства! Однако Иван останется глух и к крику заведующего автобазой и к его заклинаниям интересами производства. Он ответит ему коротко и с достоинством: «Я шофер». Считается, что этим все сказано. И Спиридонов отступит, сраженный, как будто Иван сказал ему что-то новое, чего он раньше о нем не знал. Слово вновь торжествует над делом. Ученик победил учителя его же оружием.

●

Взаимоотношения Ивана со Спиридоновым — одна из линий фильма. Другая, может быть, даже более важная, — взаимоотношения Ивана с коллективом. Она началась так. Едва появившись на автобазе, наш герой ссудил первому встречному пятьдесят рублей. Поступок, с точки зрения прозаического здравого смысла, странный вдвойне — во-первых, физиономия и все повадки нового знакомого недвусмысленно свидетельствовали, что это большой прохиндей, во-вторых, он у Ивана денег даже и не просил. Просить не просил, но, получив, не отдал. Этот Филя Гвоздь

долгов вообще не отдавал, чем и славился на автобазе. Иван остался без гроша и без запчастей для ремонта Коломбины — нечем стало «подмазать» кладовщика.

Кроме этой сюжетной функции, история с пятьюдесятью рублями имеет и другую расшифровку: этот эпизод должен свидетельствовать о чистоте и неискушенности героя. Юноша, выросший где-то в деревенской глуши, ничего еще в жизни не повидавший, попав в водоворот города, сразу же становится жертвой своего собственного простодушия. Кажется, тут все элементарно ясно и не о чем долго рассуждать. Но история с пятьюдесятью рублями влечет за собой новую тему, неожиданно возникающую, складывающуюся как бы стихийно, но затем проходящую через всю картину. Более того, она, эта тема, становится той лакмусовой бумажкой, с помощью которой раскрываются почти все основные характеры. Это тема денег.

Иван, как мы видели, готов отдать деньги первому встречному. Гвоздь проявляет бешеную энергию, чтобы у кого-нибудь перехватить в долг, а взятое не вернуть. Тимофей, тот самый передовик, который выполняет план на 130 процентов, два месяца помнит, кто ему не вернул рубль тридцать. Методически и неотступно преследует своего должника рассудительный Сударин, даже «базу» под это подводит: «Вот ты думаешь, я жадный? Правильно думаешь. У меня это с войны, с голодухи. Но смеяться над собой никому не позволю». Словом, вся житейская мудрость, все проблемы человеческих взаимоотношений крутятся в фильме вокруг рубля. Проявили было товарищи интерес к ремонтным усилиям Ивана, но тут же сбились на свое, привычное. «На ящик пива спорим — не заведется она у него». — «Да ты же не отдашь?» — «Когда я тебе не отдавал?» и т. д.

Парень прельщает девушку бриллиантовым кольцом. Девушка, расставаясь с парнем, объявляет ему: «Все долги тебе прощаю!» И формула обольщения и формула великодушия строятся, как видим, на одной и той же основе. Не удивительно, что, приобретя некоторый житейский опыт, Иван действует теми же методами. Чтобы остаться наедине с любимой, он откупается от не вовремя появившегося Гвоздя: «Филя, вот тебе три рубля, сходил бы ты за вином».

●

Фильм кончается свадьбой. Как она подоспела, откуда взялась? Кажется, так совершались браки только в лирических комедиях четвертьвековой давности. Потом эта стилистика обветшала и, казалось, начисто вышла из моды. Длинный проход героя и героини по городским улицам, счастливый смех, несколько междометий, вывеска «ЗАГС». «Мы же не обдумали...» — лепечет невеста. Но примерно так все и получается в фильме «Иван и Коломбина». И вот уже откуда-то взялся домашний уголок, где Аня варит Ивану кашу. Словом, Иван вышел победителем по всем линиям, имея в качестве моральной платформы твердое убеждение: «Я шофер», и нехитрый «батин» совет, что жениться надо на «самостоятельной».

Спасена Коломбина, загнанная в реку мстительным Тимофеем. Не удалось и затеянное им жестокое избиение Ивана — Тимофей сам получил от Ивана по заслугам. В финале счастливый Иван шагает навстречу свадебному торжеству, откуда к нам доносится голос какого-то нетерпеливого гостя: «Да где же этот чертов жених, нашелся он или нет?!» Действительно, повод для раздражения у гостя был: собрались свадьбу играть, а жених тем временем дерется в речке с Тимофеем, спасая свою Коломбину. Ситуация для комедий определенного толка привычная, даже необходимая. Но гость-то этого не знает, он в секретах изготовления комедий на производственную тему не искушен. Ему, раз уже свадьба, подавай жениха, подавай счастье, влюбленных и всякую прочую лирику, для которой, оказывается, время еще не приспело: между невестой и женихом встала Коломбина, потерпевшая из-за зловредного Тимофея аварию.

Тем и кончается история приобщения молодого шофера Ивана Чепрасова к труду, к рабочему коллективу. Кончается, как бы даже и не начавшись. Потому что, если образ Ивана



оказался однообразно и бледно решенным, то коллектив, по сути, в фильме не показан вовсе. Есть лишь несколько персонажей, в коллектив никак не складывающихся. Это Тимофей, брутальная личность, разнузданный наглец, числящийся передовиком и «первым парнем», это шалопай Гвоздь, это прижимистый Сударин, мучимый тяжелым комплексом сожалений о невосполнимых потерях в удобстве, понесенных в военные годы, это развязная, непрерывно куражащаяся из-за своей несчастной любви к Тимофею шоферша Валентина. Вот, собственно, и весь коллектив. Отсутствие духовных запросов, скудость мыслей и чувств, изобилие грубости и, я бы сказала, некая этическая глухота — черты, присущие здесь всем без исключения.

«Иван и Коломбина». Иван — А. Харитонов, Анка — Е. Цыплакова

Трудно понять и еще труднее объяснить, как могут сочетаться в пределах одного фильма подобные крайности: почти незамутненная «голубизна» Ивана и Ани, романтические порывы Спиридонова и атмосфера общей духовной дремучести, царящая в коллективе автобазы. Энтузиазм и нравственное убожество мирно сосуществуют в фильме, как-то умудряясь даже соприкоснуться друг с другом. Все движется по своим, строго предначертанным орбитам. И все движется мимо тех реальных проблем и процессов, которые составляют содержание

именно наших дней с неотъемлемой для них борьбой за культуру и высокий уровень труда, за решение задач, до которых герои фильма не поднимаются даже в своих мечтах.

Иван, полностью предоставленный сам себе, чинит и чинит свою Коломбину. Славная Анечка равно бесстрастно выслушивает бойкие пошлости Тимофея и робкие лирические признания Ивана. Начальник шумит. Кладовщик ворует. Шоферы ругаются. Эпизодическая старуха пасет себе козу. И никто никому не мешает.

Порядочный человек не одернет пошляка. Начальник пошумит, но никого не испугает. Энтузиаст обойдется и без запчастей. Старуха с козой... Старуха тоже пошумит и даже, кажется, кого-то изругает, но это тоже ровным счетом ничего не изменит. Тем более что в фильме и помимо нее все то и дело ругаются между собой.

Кстати, обратим внимание и на это обстоятельство: что-то очень уж густо стали сыпаться с экрана бранные слова. Судя по иным фильмам, они сделались расхожим заменителем юмора, реализма, языковой колоритности, характерности, живости диалогов. Ими латают все прорехи, выражают любое чувство или скорее скрывают отсутствие подлинных чувств. Совсем как в фильме про Ивана и его Коломбину.

●

Действие фильма теснейшим образом связано с автобазой. Практически оно почти не выходит за ее пределы, но и тогда это — сцены в клубе, в общежитии, на трассе, впрямую связанные с повседневной жизнью и трудом шоферов. Но парадоксальным образом ни о жизни, ни о труде шоферов из фильма узнать ничего нельзя. В нем нет никакой конкретной проблематики. Нет конфликта. Нет даже элементарного информационного материала.

Невыразительно, ординарно пластическое решение картины. За ординарностью фотографии мудрено разглядеть ту «силу, мощь», которую увидел во дворе автобазы товарищ Спиридонов. Камера равнодушно и прозаически фиксирует то двор, на котором нет ничего достойного нашего внимания, то темноватый закуток, в котором Иван чинит машину.

Работа шоферов-дальнорейсовиков нередко становилась на экране объектом романтизации. Случалось, ее показывали и по-другому — как тяжелый, требующий немалых сил, немалого напряжения, изматывающий труд. Здесь нет ни того, ни другого. Изображение человека в труде подменено здесь криком и суетой, интонация фильма почти непрерывно взвинчена.

Пару раз на экране появляется висящее на базе табло с надписью «На трассе туман». Вот в таком тумане тут все — место действия, люди, проблематика. Все зыбко, все импульсивно, все неотчетливо. И прежде всего неотчетлив нравственный посыл авторов.

Словом, если бы не вступительный титр, трудно было бы поверить, что действие происходило на автобазе имярек.

●

Закончим тем, с чего начали статью. Уровень разработки производственной тематики, к которому пришел наш кинематограф в наиболее заметных и отмеченных зрителем фильмах, уже не позволяет возвращаться вспять, опускаться ниже достигнутой отметки. Тем более на студии, где достигнуты серьезные принципиальные успехи, где на протяжении последних лет велась — не сомневаемся, и сейчас проводится — последовательная линия в подходе к этой важнейшей теме нашего киноискусства.

Нельзя сдавать завоеванные позиции. Позиции надо укреплять и использовать для новых походов в глубь жизни, за новыми проблемами и характерами, за новыми темами.

●

Фильм «Иван и Коломбина» поставлен молодым режиссером. Анализируя его со всей необходимой взыскательностью, об этом обстоятельстве нельзя забывать. И речь не о скидках, не о некоей «форе» для молодых. Нам важно поддержать ленфильмовского дебютанта в его стремлении говорить с экрана о теме, труднейшей для искусства — теме современно-

сти, о проблемах, актуальных для современного молодого героя. На пути воплощения такой темы перед художником закономерно встают серьезные трудности. И можно понять определенные издержки дебюта.

Труднее понять и объяснить то, что лишает фильм «Иван и Коломбина» главных признаков дебюта — отсутствие молодого дерзания, максимализма и самостоятельности творческого мышления. Без этого — нет подлинной творческой заявки. Если дебютный фильм пополняет галерею произведений откровенно серых, безликих — это должно тревожить больше всего.

Молодому режиссеру еще предстоит пройти большой путь творческой учебы в сложном процессе практического кинопроизводства. Предстоит освоить лучшие традиции, накопленные «Ленфильмом» в производственной теме, переживающей в наши дни второе рождение.

И хочется надеяться, что в следующих работах сможет достойно выявиться его творческая индивидуальность.

Д. Данин

Непрерывность надежды

«СПЕШИТЕ ДЕЛАТЬ ДОБРО»
Сценарий Л. Гуревича. Режиссер Л. Бакрадзе. Оператор А. Шафран, при участии Н. Рышкова. Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов. 1975.

В этом документальном кинопортрете все выглядит на удивление обыкновенно. Почему на удивление, станет ясно ниже. А сначала — о самой этой обыкновенности.

...Именно такой уже не раз бывала на экране игра стеклянных плоскостей Нового Арбата, когда движется на их фоне, заметно выпадая из общего ритма толпы, главное действующее лицо картины. Именно такими, уже цитатными, оживают в нашей кинопамяти тихо-зеленые уголки былой Москвы, когда в один из них — к старомодному памятнику почти забытого «святого доктора» Гааза — главный герой однажды приводит своих маленьких внуков.

...Теснота лабораторных комнат и простор конференц-зала. Сосредоточенные и улыбающиеся люди в белых халатах. Остренькие мордочки и беспомощные лапки подопытных мышей. Приборная мозаика бесшумных экспериментальных установок. Именно так — описательно — все это уже многократно снимала кинокамера для бесчисленных документальных и научных лент.

...Больной на белой постели. Капельницы. Шприцы. Пластмассовые трубки. Жгутом перетянутая покорная рука. Вздувшаяся вена. Напряженные глаза. Именно так превеликое множество раз показывал нам экран... Но нет — пора остановиться!

Не было превеликого множества раз.

Никогда еще не показывал нам экран д о к у м е н т а л ь н о того, что показывает сейчас.

На белой постели — не просто очередной пациент, изучаемый в лаборатории вирусологии Онкологического центра Академии медицинских наук, а сам руководитель этой лаборатории — профессор Георгий Яковлевич Свет-Молдавский. И он словоохотливо отшучивается, мастерски подавляя гнетущую серьезность, которую тоже хотели бы, да не могут подавить окружающие врачи:

— Вот Людмила Николаевна говорит, что я смотрю на себя, как на мышь. А я и говорю, что смотрю на себя, как на мышь. И никакого конфликта нет...

Да ведь и постели нет: он вовсе не постельный больной, а лежит сейчас в глубоком процедурном кресле. Ход его лечения — научный эксперимент. Одновременно — попытка спасения и... лабораторный опыт.

— Георгий Яковлевич! Лежите спокойно!

Но ему это трудно — лежать спокойно. Даже в минуту киносъемки он не утрачивает своей взрывчатой непосредственности — так он переполнен жизнью и непреходящей увлеченностью исследователя.

— Вот здесь, здесь самая красота. Снимайте

вот это место! — командует его голос за кадром. — Это самое красивое. Здесь вот самое красивое!

А меж тем на экране — право же, совсем заурядная для стороннего глаза деталь установки, переливающей плазму. И невидимые нам операторы, чуть задержав это зрелище на кинопленке в угоду вдохновенному экспериментатору, с легкой душой переводят фокус на фигуру Свет-Молдавского, потому что неоспоримо: «самое красивое» здесь — он.

...Много наговорено нелепого о мнимой бессердечности рационализма ученых. Еще больше — о равнодушной отчужденности науки от бед человеческой жизни. И сверх того — о нравственной неозабоченности исследователей природы: они порою добывают «опасное знание» оттого, что не контролируют истину критериями социального добра. (Будто можно такими критериями контролировать самое истину, а не цели ее применения!) Кажется, пока одной лишь сфере современной науки удается избегать подозрений в возможной бесчеловечности ее исканий и намерений — медицине. Кажется, лишь про нее не говорят: «Дооткрывались — допрыгались!» Но и тут бытует противопоставление истины и добра. (Будто овладение истиной еще не благо, и поиски ее нуждаются еще и в нравственном оправдании!)

Даже в этой картине о Свет-Молдавском раздается мотив такого противопоставления, когда профессор Лев Николаевич Фанталин произносит в его честь похвальное слово:

— ...В области теоретической медицины есть два типа ученых. Одни работают, главным образом, для того, чтобы узнать истину. Другие — для того, чтобы помочь людям.

Не осуждая первых, доктор Фанталин отдает нравственное предпочтение вторым. К их разряду — «к медикам чистой воды» — он относит и Свет-Молдавского, «врача, попавшего в науку, и очень удачно в ней приложившего свои силы». Ни авторам фильма, ни другим его героям такое предпочтение ни на мгновение не кажется дискуссионным. Точно заведомо очевидно, что «узнавать истину» и «помогать людям» — вещи разные. Да еще настолько разные, что этого различия довольно для четкого определения двух типов научной деятельности. И не просто формального определения, которое законно («теоретики» и «экспериментаторы»), а и морально-оценочного, которое близоруко.

Эта близорукость совершенно очевидна, хотя все мы, не слишком ученое большинство, как правило, легко соглашаемся с предпочтительной оценкой профессора Фанталина. Оно и понятно: мы ждем от медиков безотказной и неотложной помощи в любой напасти. И пока «узнающие истину» лишь постепенно углубляют и расширяют фундамент для такой надежной помощи, другие — стремящиеся «помочь людям» — уже делают добро на прежде достигнутом уровне научного знания. И мы ощущаем гуманность их работы практически. А работа первых остается в тени и воспринимается нами как абстрактная. Благодарности большинства им еще ждать и ждать. Всякий раз — ждать и ждать... Старая, как само познание, несправедливость.

Замечательно, однако, что в картине о Свет-Молдавском как раз Свет-Молдавский этой несправедливости противостоит. Он ее осуждает — нашу несправедливость. И говорит: «...Иначе не нужны были бы великие мученики, великие открыватели...»

В этот-то момент лечащие врачи и прерывают его монолог смиренной просьбой: «Георгий Яковлевич! Лежите спокойно!» А ему не удается лежать спокойно, потому что он доподлинно взволнован своими масштабными размышлениями. С экрана нам передается ощущение, что он поглощен ими постоянно: они сами собой вдруг всплывают из глубинной сути его внутренней жизни. Она, эта глубинная суть, ничем не затемнена, а напротив — непрерывно освещена беспощадным светом. Ученый-онколог, он вместе с тем объект собственного изучения и ему не дано утешений неведения. Он необманно знает, какую носит в себе беду. Он знает то, что обычно в жизни знают только другие. И каждое мгновение фильма мы осознаем, что он знает это. Но ему-то достоверно известно и то, что наука пока не владеет достаточными биологическими истинами, дабы медицинская помощь в этой беде могла

превратиться из полуслепой в спасительно зрячую. И потому для него нет различия между формулами — «узнать истину» и «помочь людям».

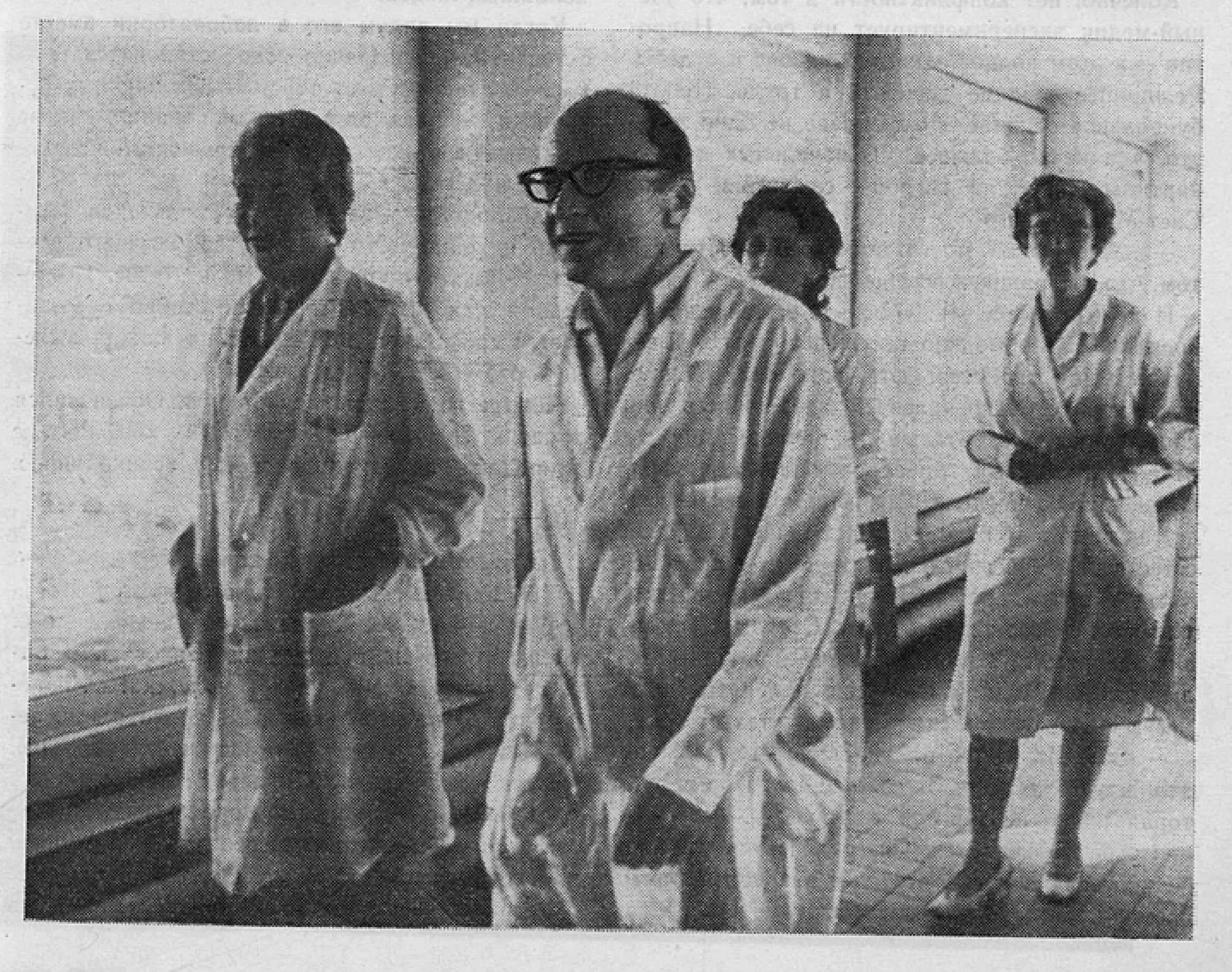
Он сам из числа открывателей-мучеников, в которых всегда нуждалось и будет нуждаться человечество.

●

...После шутливо-серьезного — «я и смотрю на себя, как на мышь», поражает внезапное — «и никакого конфликта нет». Что понуждает его произнести эти слова? Они звучат, как реплика в споре. Но с кем? Никто не заговаривал о конфликтности происходящего. Не спор ли это с собой?

На какой высоте поселилась его мысль, если он убежденно отвечает себе в этом неслышном нам споре: «И никакого конфликта нет!» Убежденно, да еще с улыбкой. Ясной и открытой. Только временами чуть задумчивой... Не выходит из головы эта улыбка — она все повторяется: и когда он говорит в машине о своей былой жизни, еще исполненной сознания, что «у меня в запасе неизвестно сколько лет»; и когда он читает студентам философскую строфу Вордсворта — «в одном мгновенье видеть вечность...»; и когда, сидя в ногах у матери — а она тоже врач, — поясняет нам, что они «сорок семь лет прожили вместе и в общем очень близки»; и когда рассказывает внукам о девизе доктора Гааза — «спешите делать добро»; и когда перед отъездом на отдых,

«Спешите делать добро»



прощаясь в лаборатории с сотрудниками, просит «не поминать лихом»... Слишком неустанна эта улыбка для игры в утешающую веселость. Она взывает к психологическому объяснению изнутри. И на память приходят удивительные слова, которые любил повторять Нильс Бор: «На свете есть столь серьезные вещи, что говорить о них можно только шутя...»

Труды и дни, чувства и мысли Свет-Молдавского говорят нам с экрана о таких вещах. Но мы, у которых еще есть в запасе «неизвестно сколько лет», способны только умозрительно взбираться на его духовную высоту. И вопреки его выношенному отрицанию какого бы то ни было конфликта мы неминуемо доискиваемся конфликта — иначе как нам понять, почему ни на минуту нас не покидает ощущение непрерывной трагичности происходящего на экране?

Конечно, нет конфликтности в том, что ученый-медик экспериментирует на себе. Напротив — в этом полное единство миссии и судьбы. Редчайшее слияние личности и труда. Просто буквальное слияние. Но тут ведь не одно лишь это, а и нечто большее. В начальных кадрах картины — еще до титров — слышится голос Свет-Молдавского:

— ...Специфика моего положения состоит в том, что я ограничен во времени.

И нельзя возразить: «Мы все ограничены во времени». У нормально текущей жизни есть великодушное свойство: конечная, она, однако, бессрочна. Это прекрасная небрежность или скорее предусмотрительность природы: она не назначает живому заранее заданного и точно определимого предела. Она лишь статистически его намечает в коде наследственности. И эта естественная беспредельность жизни психологически почти равнозначна оптимистической иллюзии ее без-предельности. Старость, наверное, начинается тогда, когда эта иллюзия исчезает... Свет-Молдавскому еще нет пятидесяти. Он в расцвете зрелости сил и таланта. Но...

— Великая вещь получается. Да, сложная это штука. У меня, к сожалению, форма, которая нигде не лечится в мире. И пока что никто не вылечивался. Она отличается той особенностью приятной, что дает некоторый запас времени. По лучшим источникам — четыре года. По худшим — два с половиной. И пока можно вытягивать — я тяну. Я не хочу, — говорит он о процессе изучения своей болезни, — не хочу портить картины. Если что-то найдем, так уж будет интересно посмотреть в чистом виде... Я провожу очень тяжелую процедуру,— объясняет он то, что делают сейчас с его бренным телом сотрудники лаборатории, — мы выкачиваем часть крови. Она действительно, когда отстоится, почти белая. Эта форма и называется — белокровие. Мальчиков моих вдохновило — жаждут вылечить меня любым путем.

Он еще добавляет, увлеченный чувством своего научного отцовства:

— Вообще у меня все хорошие ребята. Все, знаете ли, характеры. Тысяча характеров... Все они интересны по-своему. И в общем есть, вероятно, что-то, что связывает очень противоположных людей.

Когда мы видим его в лаборатории вместе с учениками, прозрачно ясно становится это «что-то»: оно озаряет общность их научных исканий и не нуждается в растолковании, как не нуждаются в нем самые сокровенные человеческие чувства.

Однако ведь у него и у его мальчиков заведомо не одно и то же чувство бегущего времени? Да, наверняка не одно и то же. Но теперь и для них бег времени стойко окрашивается трагизмом, потому что их жажда вылечить его — это жажда успеть!

Четыре года. Два с половиной. Обозначился предел. И это — неустранимый конфликт с природой: она изменила своему великодушию.

●

...Можно ли снять такой конфликт?

Как одолеть человеку такого противника?

Три слова Свет-Молдавского решают все: «Если что-то найдем...» Они равносильны одному вечно новому слову: надежда! Непрерывности открытого трагизма противостоит непрерывность надежды — ищущей, ищущей, ищущей, созидательно волевой. Не мольба, а борьба. Вера в глубинный поиск правды природы, чтобы ей, изменившей своему великодушию ко всему живому, это великодушие вернуть.

Устраняется неустранимость конфликта. Его

может снять успех познания и ничто другое. А научный успех неминуем — не сегодня, так завтра. За это ручается история. И что всего важнее психологически — в наших силах торопить его приход. Для Свет-Молдавского это волею случая еще и самопознание. И потому у него-то есть право сказать убежденно: «Никакого конфликта нет».

— ...Новый Завет могу процитировать: будьте, как дети, будьте, как змеи, — все с той же неустанной своей улыбкой говорит он жадно внимающей аудитории молодых исследователей. — Сохраняйте восприимчивость к природе и будьте мудрыми.. Змея была символом мудрости в глубокой древности. Главное, чтобы научную мудрость экспериментатор впитывал бы раньше общежитейской...

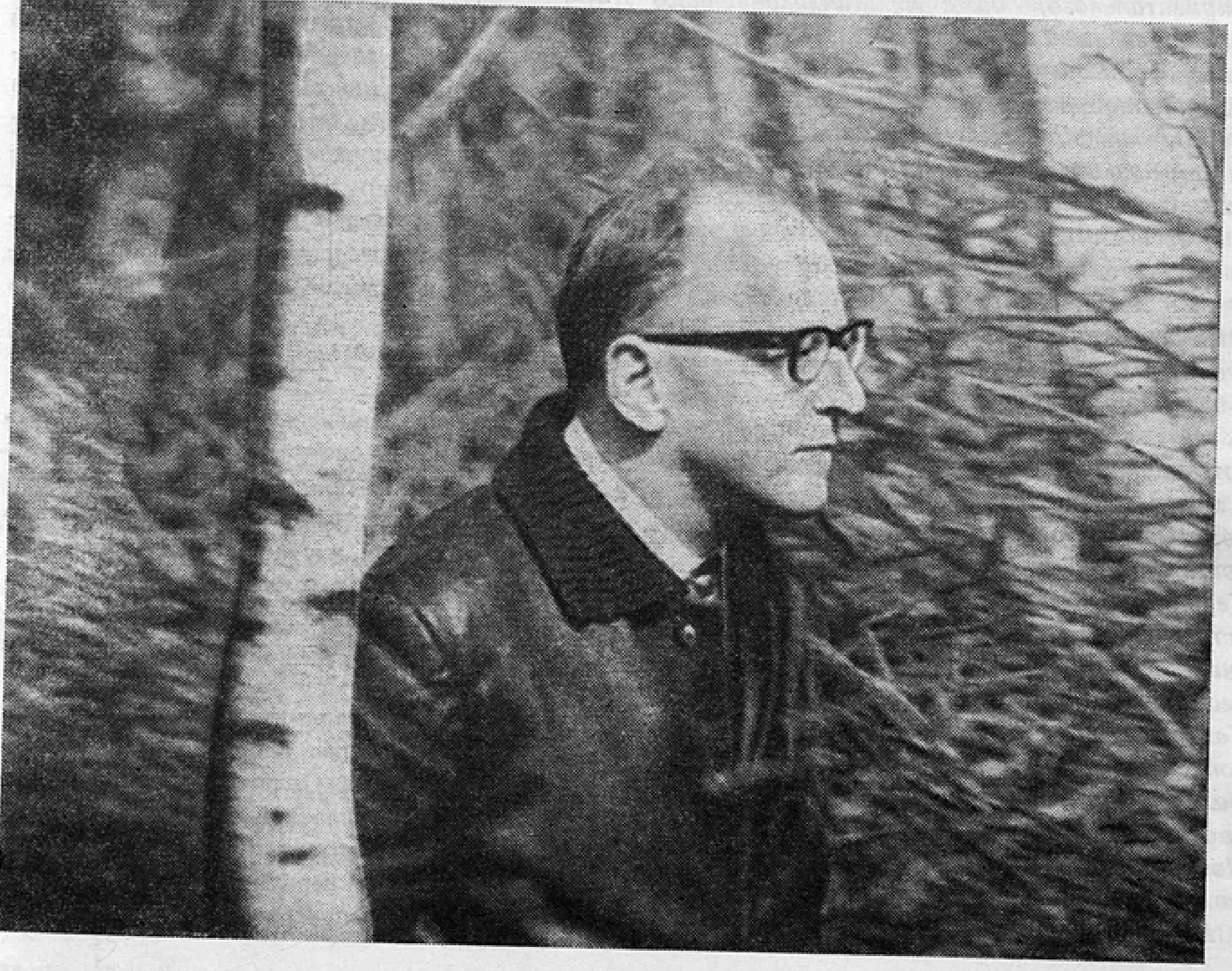
Так высочайшая моральность науки весомо и зримо раскрывается в этом документальном фильме о необыкновенной судьбе ученого — нашего современника.

●

... А снято все на удивление обыкновенно.

Но, может быть, они и правы, авторы фильма во главе со сценаристом Леонидом Гуревичем и режиссером Лео Бакрадзе. Может быть, так и нужно было: перед лицом необыкновенного самим остаться обыкновенными — уйти за кадр.

Впрочем, об этом можно спорить. Да как-то не хочется спорить сейчас...


«Спешите делать добро»

Борис Загряжский

Математик...

Заметки режиссера о своем герое

Для художника, работающего в области игрового, документального, даже мультипликационного фильма, главный объект внимания — непосредственно сам человек. Авторы фильма научно-популярного свое внимание сосредоточивают главным образом на научной идее, о которой им предстоит рассказать. Человек же их интересует прежде всего как создатель, носитель этой идеи. А ведь люди, с которыми им приходится встречаться, интересны и содержательны необыкновенно. Настолько, что встречи с ними, приобщение к их интеллектуальному и нравственному потенциалу становятся порою событием в жизни кинематографиста, помогают ему глубже и полнее постичь человека. Герой, оставшийся за кадром, передает фильму энергию своей мысли, своих беспокойных и неостановимых исканий. Как это происходит? Какими путями воплощается в кадрах научно-популярного фильма образ человека, носителя научной идеи и истинного героя картины? Понять это, нам кажется, поможет рассказ молодого режиссера Бориса Загряжского о Михаиле Донском, одном из героев его недавней ленты «Альтернатива». (Рецензия на этот фильм была опубликована в № 8 «Искусства кино» за 1976 год.)

Герои фильмов, хочет того режиссер или нет, формируют его самого, выявляя в нем истинно художническое и еще более — человеческое. В этом смысле фильмы всегда зеркало режиссерской души.

«Над вымыслом слезами обольюсь»— сказал поэт. И это прекрасно, но, увы, так далеко от кино научного с его невыдуманной «драмой идей». Художественный вымысел и документальная научная драма... Казалось бы, параллели, которым не дано пересечься. Но в искусстве своя геометрия, и они пересекаются. В точке возникающего в обоих случаях сопереживания Прометеевым деяниям героев и невыносимо тягучему быту их документальных будней.

Пересекаются! И тогда в отблесках ищущей мысли — все-таки главной героини фильма научного — вдруг удивительно зримо проявится личность самого мыслителя, его чаяния и отчаяния, тревоги и одержимость, надежды и усталость... Его «верую», наконец.

Мне всегда хотелось писать о них. Неодолимая жажда высказаться до конца, почувствовать себя исчерпанным садами вечерним ливнем (Пастернак).

●

...Во всякой уважающей себя науке есть свои мифы. В кибернетике это древний миф о Гомункулусе, или, говоря научно, об искусственном интеллекте. Спор о возможности его создания оказался, в сущности, бесплодным. потому что дело не в том, чтобы просто повторить человеческий мозг, а в том, чтобы, искусственно построив его, понять, как же мы мыслим.

Такова центральная мысль фильма «Альтернатива», посвященного проблеме создания искусственного разума. Одним из главных героев кинокартины, поставленной автором этих строк в 1975 году, был математик Михаил Донской, в ту пору недавно вернувшийся из Стокгольма, где шахматная программа, одним из созда-

телей которой он явился, была удостоена Большой золотой медали чемпиона мира по шахматам среди компьютеров. Забегая несколько вперед, можно сказать, что проблема создания искусственного разума, примером которого может служить шахматное программирование, стала центральной в его научном творчестве.

●

...Их было пятеро. Вернее, их стало пятеро в 9-м классе. Пятеро ребят, единомышленников и друзей, питавших необъяснимую тогда еще для них самих нежность к профессии Галуа и Лобачевского. Забегая вперед, скажу, что все пятеро стали математиками, скажу еще — математиками весьма перспективными. Пять кандидатских диссертаций, написанных ими,— весомый вклад в науку. Конечно же, виной тому и 7-я московская спецшкола программистов-вычислителей, которую еще между собой называли школой математических надежд. Однако не нужно думать, что 9-й «Б», где учился Миша Донской, самый молодой из этой пятерки, был классом вундеркиндов. Нет, скорее классом мыслителей.

Так пятеро из него, воспитанные в почтительном уважении к математическому анализу и чрезвычайно раздосадованные другими, посторонними предметами (оптимально было бы: математика — 5—6 часов в день), пришли к мужественному по этим временам решению уйти из школы. Вот так. Подали заявления и ушли.

Вспоминает Михаил Владимирович Донской:

— Знаешь, когда я учился в восьмом классе в обыкновенной школе, не профильной, наша математичка Ольга Францевна Оруджева доверяла мне вести уроки по алгебре. Ребята меня не слушались. Однажды я поставил двойку, и после школы меня поколотили. Было больно, но больше обидно. Ольга Францевна — необыкновенная учительница. Она читала нам теоремы из еще не пройденного материала и просила доказывать их, не заглядывая в учебник. Для меня это было привычно. Тогда я открыл для себя мир абстракций — прекрасный и очень чистый мир.

Ольга Францевна учила нас думать. А это было, очевидно, больно для некоторых моих одноклассников. Я поставил еще одну двойку... И меня снова поколотили, но на этот раз я упорно защищался. Может быть, именно в той школьной потасовке я понял, что за идеи, если они являются твоим убеждением, нужно драться. Ну, если в 8-м классе мускульные усилия играли все-таки существенную роль для утверждения личности, то в 9-м, когда я уже учился в математической школе, уважение связывалось уже совсем с другими параметрами — чтили ум, сообразительность, начитанность. Кстати, пожалуй, половину из того, что я прочитал в жизни, я прочел в 9-м классе. 9-й класс — первый опыт программирования. Была цель — составить программу для ЭВМ. Скажем, программу выбора максимального по величине числа из набора чисел. Вот машина и должна была выбрать такое число. Скажешь, тривиально? Согласен. Но необходимо. Это был период, когда нам, как пианистам, ставили руку. Знаешь этюды Гедике и Черни? Когда должны быть, непременно должны быть правильные пальцы, ля бемоль только третьим и никаким другим!

В классе у меня было четыре дружка. Вот такие ребята! (большой палец Донского устремляется вверх)! И вот однажды — поразительное совпадение мыслей — мы все решили, что школа хоть и математическая, а времени на математику, собственно, с гулькин нос! Как славно было бы перейти, скажем, в заочную школу рабочей молодежи. К примеру! Быстренько, экстерном сдать все посторонние предметы, оставив на десерт математику. Математика была для нас всем — целью, жизнью. Одна, но пламенная страсть!— Миша улыбнулся немного виноватой улыбкой, дескать, такова уж наша математическая жизнь!

— Воображаю, какой шок был у класса после вашего ухода,— сказал я Донскому.

●

...Ему двадцать семь, этому человеку в толстом свитере и потертых джинсах, а на вид и того меньше. Сказать, что это типичный интеллигентный мальчик с мех-мата (без очков, без очков) с лицом ироничного умницы, уста-

лым лицом, с синеватыми полукружьями под глазами (вечерняя смена в машинном зале чего-нибудь стоит), сказать, что он из породы фанатиков науки, но как-то уж очень открыт и незащищен в своем обаянии и целеустремленности,— все это было бы, пожалуй, скольжением по поверхности, журналистскими штучками. Он действен, нервен, светел. Улыбается с предваряющей улыбку усмешкой, дескать: «Ну что ж, можно и так, но лучше не стоит!»

В его чуть сутуловатой походке, неэкономных жестах, манере изъясняться расхожей нынче среди математиков терминологией, сродни доброй памяти словечку «железно»,— средоточие юмора.

Но, пожалуй, главное, что осталось за все время общения с ним, — маловыразимое словесно ощущение доброты и духовности.

Ах, почему бы в этих забитых до отказа электронной техникой залах не быть прибору для измерения потенциала доброты и духовности — качеств настоящего интеллигента?

Тогда бы уж мое наблюдение непременно подтвердилось с научной достоверностью! Скажем, каким-нибудь невероятным отскоком стрелки. Шутка, шутка! Про стрелку, про фантастический прибор «добротометр» и про аппарат, показывающий меру человеческой духовности.

Вероятно, люди обойдутся и без этих технических новинок, используя на пути познания самих себя старый, как мир, метод проб и ошибок. Он действительно старый и несовершенный, этот метод, и все же смею думать, что именно он помог мне понять личность Михаила Владимировича Донского — незаурядного математика с доминантой доброты в своем человеческом начале. Как это верно все же — о гении и злодействе, которые несовместны.

Когда же я увидел его в самый первый раз, то знал точно всего лишь одно: что буду его снимать в своем фильме.

Мы сидим с ним у него дома. Маленькая комната. Обстановка аскетическая: стол, стул, тахта. Много ли математику надо! (Вспоминается хемингуэевское — для работы мне необходима стопка бумаги и несколько хорошо отточенных карандашей.)

— Воображаю, какой шок был у класса после вашего ухода, — сказал я Донскому.

— Да никакого шока. Наш 9-й «Б» мало чем можно было удивить.

— Но ведь в школе рабочей молодежи могли учиться только работающие люди?

— А мы все пятеро и работали.

— Где же?

— Кто где.

— Ты, например.

— О! Сначала я работал почтальоном. Потом — рабочим так называемых плоскостных сооружений,— я в недоумении пожимаю плечами. Донской объясняет:

— Это люди, которые делают футбольные поля, теннисные корты, понимаешь?

Я киваю.

— Ты не думай, что это так просто — теннисный корт. Целая наука, необыкновенно точная. Шесть слоев, метровых, чтоб не потекли! Лично я работал на стадионе «Динамо». Работа филигранная!

Все поле — квадратики дерна, выращенного в оранжерее. Укладывали. Ну, а если без пижонства, конечно же, дело тяжелое, хотя, впрочем, когда приходили ребята, появлялся единственный шанс сыграть в футбол на первоклассном газоне.

...Вот так они и жили. Работали и учились заочно в школе рабочей молодежи.

У заочной учебы есть свои плюсы. Ну, во-первых, почти не нужно было ходить в школу. А во-вторых, был применен весьма прогрессивный метод разделения труда: один из них был великий горьковед — писал для всех пятерых сочинения по Горькому, другой — знаток Л. Толстого. Вероятно, если бы потребовалось, они бы с успехом поделили «Войну и мир» и путем тайного голосования назначили бы специалистов отдельно по войне («милитарист несчастный»!) и соответственно по миру. Однако когда речь заходила о математике, об их святая святых, математике — стране Гаусса, Винера, Колмогорова,— ни о каком коллективном «творчестве» речи быть не могло. Впрочем, был один пример коллективного выступления пятерки Донского. Эти знаменитые математические олимпиады МГУ. Собираются

сливки школьной математики, вернее, спецшкольной. И вдруг — сенсация! Третье призовое место занимает заурядная заочная школа рабочей молодежи. Случай беспрецедентный! К молоденькой учительнице математики, добившейся поразительного результата, была снаряжена целая почтенная комиссия из Института усовершенствования Академии педнаук. Для изучения опыта!

Олимпиада явилась как бы своеобразной репетицией перед генеральным сражением, то бишь перед грандиозным математическим конкурсом, который ожидал ребят.

В 1965 году все пятеро с блеском выдержали его и стали студентами МГУ. Они были готовы к университетской жизни самостоятельностью суждений, независимостью характеров, вызывающей уважение, редкой целеустремленностью.

Миша Донской из наивного мальчишеского принципа не прочел в школе «Войну и мир»— не терпел, когда ему не в меру ретивый педагог навязывал свое мнение о князе Андрее.

— Понимаешь,— объяснил он мне,— нельзя хрестоматийными заученными фразами про Наташу Ростову, про нежность, про печаль.

Толстой ведь — это громадная страна, такая же громадная, как математика, и, может быть, даже еще больше.

В математике мало кто мог влиять на образ его мышления, и стереотипные фразы пособий были бессильны здесь, в стране абстракций, тонких, как серебряные нити инея в морозном январском утре. Здесь оттачивался его ум, крепла воля, созревало мужество бегуна на марафонскую дистанцию, имя которой — Наука.

— Движение должно быть монотонно (он очень любит это словечко: монотонно), даже если оно будет медленно.

Весь первый курс — утомительная работа по программированию. Каждый день мы искали ошибки в программе, двигались маленькими шагами, на ощупь. Нельзя было иначе, нельзя было иначе достичь цели, а это — главное. Университет выучил меня великой науке — терпению. Каждый может с тысячного раза поймать синюю птицу, но беда, что порой хватает его всего лишь на пять попыток. Такому заниматься математикой противопоказано.

Донской помолчал. Улыбнулся.

— Когда мой приятель Женя Славутин (из нашей «железной пятерки»), больше всего на свете обожавший театральную режиссуру, после математики, конечно, так вот, когда он хотел взять меня в актеры, то сказал: «Я думаю, что если даже ты будешь играть дворника, то это будет замечательный дворник. Потому что ты математик!» Усекаешь логику?

— Примерно,— кивнул я.— Ты был бы замечательным дворником, потому что синюю птицу цели не прекращаешь ловить даже после пяти безуспешных попыток.

— Все надо делать здорово,— медленно повторил Донской, и затем, усмехнувшись, продолжил: — Так что не ты первый пытаешься приобщить к искусству мою персону. Правда, в кино меня еще никто не снимал.

●

Да, в кино его еще никто не снимал. Этим, вероятно, и предстояло заняться мне.

Идея воплотить в научном кинематографе характер, по всей видимости, еще не овладела массами его сотрудников и представлялась столь же соблазнительной, сколь и весьма трудной. Характер киногероя рождается на экране в жестком отборе собственно характерного, и от того, насколько он верен и оптимален, зависит все и в первую очередь очень важный для художника критерий доверия — недоверия.

Мысль в общем-то тривиальная до неловкости, но тем не менее в каждом конкретном случае приходится решать именно эту проблему отбора.

— Движение должно быть монотонно,— любит повторять Донской...

Движение...

А что если именно движение, «перпетуум мобиле» мысли, как единственный способ жить, мне и сделать доминантой его характера? Сознательно утрируя, ибо, на мой взгляд, только до предела обостренная авторская позиция при взгляде на героя документального и даст, как это ни странно, искомый результат

зрительского доверия к реально действующей личности. Помните Достоевского: правда всегда невероятна; чтобы сделать правду вероятной, к ней примешивают немного лжи.

Именно поэтому я решил снимать Донского, используя средства игрового кинематографа. Мизансценируя действие, находя в сообразных пропорциях статики и движения пластический эквивалент обоим путям к альтернативе, вставшей перед героями фильма. Относясь с глубоким пиететом к их научным поискам в построении искусственного разума, который, как утверждает одна сторона, должен мыслить подобно человеку и быть сделанным на основе человеческого опыта. Вместе с тем мозг искусственный, вероятно, может мыслить принципиально иначе, чем человек,— замечает другая сторона.

Две позиции — уверенность в «должен» и осторожность «вероятно, может», голосовая тональность двух монологов, манера держаться, разный жизненный опыт — все это эскизно намечало характеры.

●

—...Все надо делать здорово...— говорит Донской.— Мы строили тогда жилые дома для колхозников в Павлодарской области. Работа адова. Стадион «Динамо» по сравнению с ней — сплошные дни блаженства. Кирпич, раствор, носилки. Сначала казалось: темп жуткий. Потом привыкли, даже пели по вечерам. Словом, работа. Нормальная работа. Движение к цели. В чем цель? Не только в том, чтобы выстроить дом. Пожалуй, больше в том, чтобы понять того, с кем ты строишь, ощутить, что ем-то я, собственно, для того, чтобы жить, а не наоборот. Понимаешь?— Донской сделал большую паузу, а потом сказал, как выдохнул:— Я чувствовал себя там счастливым человеком.

В соседней комнате вскрикнул и смолк ребенок.

— Димка,— это мой второй наследник. Первый — Вовка — еще в школе. Да, да, двое детей. Люблю детей. А вообще — я за ранний брак. По-моему, это совсем неплохо, когда у взрослых детей молодые родители! Я женился на втором курсе, в 19 лет. Ухаживал довольно долго (мне показалось, что он хотел сказать — монотонно. «Движение должно быть монотонно»).

И цель была достигнута. Она медсестра. Как там у Пастернака:

...не из весталок.
Вошла со стулом,
Как с полки жизнь мою достала
И пыль обдула.

Знаешь, есть одно слово. Вот подскажи мне. Не жертвенность, нет, и не обреченность. Какое-то другое слово, не могу сейчас вспомнить.

— Самопожертвование,— включаюсь я в совершенно безнадежное гадание.

— Самоотверженность,— вдруг осеняет Донского.— Так это про нее, про мою Нину,— пауза долгая, монотонная (до чего же прилипчивое словечко). Пауза.

— Да ты, брат, поэт, а не математик вовсе,— вступил я несколько громче обычного. Я почему-то чувствовал себя немного неловко, словно увидел то, что видеть мне было не положено.

Лицо Донского, когда говорил он о жене, стало вдруг каким-то детским, доверчивым. И я понял, что это и есть, должно быть, доброта. И, может быть, даже больше она не в том, что он говорил, а в том, как он говорил. Однако через мгновение мы вошли в привычное русло. Это дьявольски сложно — приоткрыться даже на миг, да и не каждого пустишь в мир своего «я». Так, случайно, у меня с Донским получилось. Везение, не больше.

— Да ты, брат, поэт, а не математик вовсе! Опять же Евтушенко, Пастернак...

— Можно продолжить,— улыбается Донской.— Цветаева, Ахматова, Вознесенский.

Поэзия тренирует ум, учит искать решения в невозможном, учит алогичности. Ведь в жизни очень часто спасают ситуацию нелогичными средствами. Мыслью, возникающей спонтанно, интуитивно. Так же, между прочим, и в шахматах. Как правило, проигрывает тот игрок, который запрограммирован, то есть ищет решения только среди логичных возможностей.

Может быть, именно поэтому в нашу шахматную программу мы не вкладываем чисто шахматного набора различных параметров. Мы

вносим в нее и нелогичные решения, веря в то, что они когда-нибудь помогут нам сдвинуть с места и другие, совсем не шахматные задачи.

Ну а если говорить совсем коротко — поэзия развивает интуицию, совершенно необходимую настоящему программисту.

Собственно, главное началось с третьего курса, когда я выбрал семинар Г. М. Адельсона-Вельского по дискретной математике, семинар, из которого вышли многие классические работы. На этом семинаре создавались алгоритмы для решения различных задач. Хороший тон семинара заключается в том, что если предлагаешь алгоритм, ну, скажем, решения транспортной задачи в городе, то надо еще написать к нему программу, то есть составить правила для ЭВМ.

Если продолжать оперировать музыкальной терминологией, то в школе, как я уже говорил, мне поставили руку, а на семинаре появилось совсем новое качество — способность сочинять простенькие этюды...

...Одновременно с учебой Миша Донской работал (все же семейный человек) в институте патентной информации — программистом.

Там он тоже учился программированию, но уровень, конечно, был другой.

О правильности робких, не всегда слушающихся пальцев школьных времен не приходилось и говорить. Третий теперь всегда падал точно на ля-бемоль! Автоматизм. Работа в институте дала возможность пианисту (простите, программисту), что называется, набить гастрольную руку. Теперь он мог играть не наивные пьесы из детского альбома, но сложнейший концерт великого Рахманинова. Творчество исполнителя и сочинителя сосуществовали в нем. Эти два Донских не мешали друг другу, как два одновременных процесса в семафорном алгоритме.

Это милое сравнение принадлежит не мне. Когда я попросил автора сравнить чуть проще, Донской наморщил лоб и вспомнил историю про математика П. Чебышева, как тот в Париже, читая лекцию о математической теории конструирования одежды, начал ее так: «Примем для простоты, что человеческое тело имеет форму шара». Недурно, скажи?

— Воображаю, как вытянулись лица у парижских модельеров! Ну, а теперь вернемся все же к семафорному алгоритму. Это твой диплом?

— Нет, я защитился другим алгоритмом — полторы страницы математического текста, вот и весь мой диплом.

А семафорный алгоритм это... *(пауза)*. Ну, примем для простоты *(усмешка)*, что от Московского университета осталась всего лишь одна стена, а в ней дверь, ну, скажем, в буфет(!). И вот нам с тобой надо в нее войти. Сначала, должно быть, мы будем робко уступать друг другу дорогу, как Манилов с Чичиковым. Потом начнем одновременно протискиваться в нее и, наконец, застрянем. Вот, чтобы этого всего не случилось, и существует семафорный алгоритм. Он регулирует наше поведение. Иными словами, решает задачу управления. Мой диплом тоже решал задачу управления. Только уже не двух людей, а целого коллектива. И моя «фирма», куда я в 1970 году поступил в аспирантуру к В. Арлазарову и где работаю по сей день, называется Институтом проблем управления.

●

...В первый раз автор этих строк попал в огромный Институт проблем управления накануне съемок. Я был поражен размерами его коридора. Когда в конце одного из них, длинного, как жизнь старого профессора, открылась дверь и знакомая сутуловатая фигура направилась мне навстречу, двигаясь медленно, монотонно, неодолимо, я понял, что вот именно так я и сниму Мишу Донского, идущего на кинокамеру,— крупно лицо, глаза в глаза со зрителем. Это будет монолог длиной в долгий институтский коридор, монолог нашедшего себя человека, безостановочно идущего к цели. Так я его и снял.

Конечно же, в фильм вошло далеко не все. И вообще говоря, я думаю, что это прекрасно, если в фильм входит не все, в том смысле, что есть чему остаться за кадром. Ведь всегда должно быть неизмеримо больше заложено в самой личности, и создающей и воспринимающей. Всем известная теория айсберга, на одну

треть торчащего из воды,— по сути, необходимое условие существования художника.

Подспудно я чувствовал, что Донского еще очень много, что, может быть, я приоткрываю всего лишь треть трети, а то и того меньше. Но как ни странно, я радовался этому. Радовался, естественно, не своей малой профессиональной опытности в работе с неактером, хотя выжимать реального героя, как лимон — цель любыми средствами,— считаю делом безнравственным. Радовался безмерности духа и бесконечности знания, заложенного в человеческой натуре.

Как человеку (к тому же еще бывшему геологу), но еще более как режиссеру мне очень близка одна сокровенная мысль Е. Габриловича из «Последней четверти» его воспоминаний. «Прожив на свете более полувека, уверенный в том, что нашел в искусстве свое... я вдруг натолкнулся на совсем иной пласт, столь же мне близкий. Видимо, был во мне некий второй горизонт, на который случайно натолкнулся бур. Добавлю, что даже сегодня, пусть это наивно и недоказанно, мне часто мерещится, что, может быть... есть во мне и другие слои, до которых мне теперь уже не добраться».

Какое пронзительное и щемящее признание! И как оно верно! Я убеждаюсь в этом все чаще и чаще, ибо моя многострадальная и прекрасная профессия дарит мне счастье общения с людьми, умеющими жить самозабвенно и непреклонно, жить страстями, нащупывая цель, достижение которой, быть может, перечеркнулс бы, как ошибочный, весь так трудно пройденный путь. Но ошибка ведь тоже результат — пусть отрицательный, но результат. Надо всегда иметь силы принимать то, что нельзя изменить на определенном этапе исследования, и еще иметь мужество изменять то, что можешь. Уже сейчас, сегодня, даже если для этого все придется начать с нуля.

Таков и Миша Донской — мой герой и мой современник, не вместившийся в рамки отведенного ему эпизода, как, вероятно, тесны были бы для него и размеры всего фильма в целом.

Неповторимость человека как произведения природы определяется, помимо всего прочего, своеобразием его мысли.

Неповторимость произведения искусства — своеобразием его духовности, таинством неоднозначности суждений о нем.

Думается, иной раз глубина вещи определяется ее запрограммированной недосказанностью. Ведь так нужна емкость для последующего зрительского раздумья. Именно в этом и заключается соучастие и наше со зрителем соавторство. Сотворчество в понимании того или иного человека, процесса, проблемы. Не так ли? Сознательная недосказанность приобретает эффект бумеранга, обратной связи, на зрительском конце которой его образ мышления о судьбах героев. Зритель додумывает и фантазирует в пределах, заданных художником и... вне этих пределов.

Однако, несмотря на все это, ужасно хочется привести фрагмент из недосказанного, не вошедшего в фильм — если хотите, как дополнение к увиденному.

Вот этот фрагмент из невошедшего.

●

— Шахматные программы беззащитны, как искусство, потому что в них, ну еще в спорте, медицине, каждый мнит себя знатоком. Ну и я, конечно, тоже. Кинул идею. В. Арлазаров взял меня в аспирантуру и предложил ее реализовать. Идея заключалась в сокращении огромного перебора вариантов, который производит шахматная программа за счет их, вариантов, похожести. Ясно, что, имея неограниченное время на «обдумывание» ходов, машина будет играть лучше человека. Мы же искали такие правила, которые позволили бы, перебрав малое количество вариантов, быть уверенными, что результат получился такой же, как если бы мы перебрали гораздо большее количество вариантов. Нужно было сделать гибкую программу, потому что ее алгоритм не был в точности известен. И она соединялась у нас как симфония — трехчастная (уже не простенький этюд — симфония!): часть первая — программа, реализующая конкретный алгоритм, зависящий от введенных параметров; часть вторая — программа, наблюдающая за ходом работы первой и оценивающая ее эффектив-

ность; часть третья — программа связи человека и этих двух программ, обеспечивающая ввод и вывод информации.

В 1972 году эта программа, получившая название «Каисса», играла матч с читателями «Комсомольской правды». Это был уникальный эксперимент — по объемам перебора, которые делала программа, и по информации, которую мы получили. Из этой информации мы узнавали, когда и по какой причине наблюдающая программа жаловалась на первую (ох, уж эта склочная электронная душа!). Мы рассматривали все эти нередко трогательные математические жалобы и видели свои недочеты, видели, куда нам дальше двигаться.

Как известно, матч был проигран, хотя в одной из партий «Каиссе» удалось добиться «ничьей».

В 1974 году, когда я приехал в Стокгольм, мы обладали уже уникальным алгоритмом, который и принес нам победу в чемпионате мира по шахматам среди компьютеров. Наша программа имела не только лучший алгоритм, но и, по общему признанию, отличалась высоким техническим уровнем программирования. А это ой как мало, ибо среди наших соперников были ведущие системные программисты мира, в частности, из крупнейшей американской фирмы Си-Ди-Си. Чемпионат в Стокгольме мы расцениваем как продолжение рабочего эксперимента по дальнейшему совершенствованию программы, начавшегося матчем «Каиссы» и «Комсомолки». Сейчас «Каисса» играет в силу 2-го разряда. Дальше будет играть еще сильнее. Но не шахматами едиными мы и наша программа живы. Здесь возникает интересный парадокс. Все наши соперники ограничены целью: играть в шахматы. А мы — нет! Тем не менее наша программа лучше. И это потому, что мы не тонем в специфике шахмат. Наш взгляд идет дальше, так что границы решаемых с помощью нашей программы задач расширяются, приближаясь к практике, к актуальнейшим сегодня проблемам управления народным хозяйством...

Наш разговор был прерван громким, требовательным звонком — это вернулся из школы старший сын Донского — Вовка. Я понял, что время свидания истекло и, уже закрывая блокнот, напоследок спросил, что же он все-таки будет делать, когда машина станет играть в шахматы лучше человека.

— Буду сниматься у тебя в кино!

— Нет, правда, это же может быть потрясающим достижением — сверхразум!

— Когда ты говоришь себе, что всего достиг, то ты погиб,— ответил Донской.

Одеваясь, я вспоминаю про гибель французского скульптора Аристида Майоля, как ее рассказал К. Паустовский.

— Достичь совершенства в своей работе — большое счастье и вместе с тем опасность,— пересказывал я Мише Паустовского по памяти.— Опасность заключается в том, что нельзя оставаться на вершине, никуда не двигаясь.

Старик Майоль достиг вершины и не захотел спускаться с нее, предпочитая гибель.

— Ему надо было просто оглянуться, тогда бы он увидел другую вершину, выше той, на которой он стоял,— сказал Донской, прощаясь со мной.

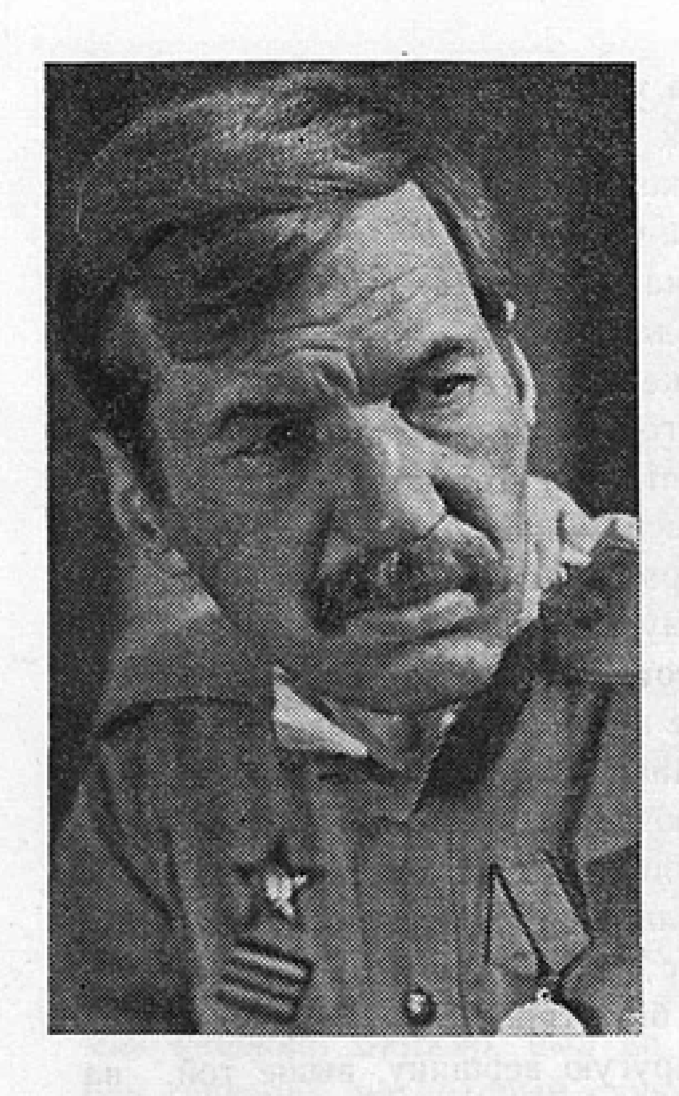
●

В тот же вечер я показывал свой фильм «Альтернатива» ребятам одного из московских студенческих клубов.

«Расскажите подробнее об этом симпатичном мальчике, который идет по коридору, должно быть, страсть какой умный»,— читаю в одной из присланных записок.

Я задумываюсь и вспоминаю, как Донской рассказывал мне про свою мать. Про то, как в шестнадцать лет, в 1942-м, пошла она клепальщицей на машиностроительный завод «Знамя труда», как растила его без отца и училась в техническом вузе, стала ведущим инженером, и как он, десятилетний пацан, на простых канцелярских счетах помогал ей обсчитывать институтский диплом.

— Симпатичный мальчик,— как-то очень медленно и монотонно начинаю я свой ответ.— Это кандидат физико-математических наук, старший научный сотрудник Института проблем управления Михаил Владимирович Донской. Ну а если одним словом — математик.



Георгий Бурков

Познавая характер

Думаю, у каждого исполнителя есть свое понимание актерской профессии, сумма представлений о том, что должен делать актер на сцене театра и на съемочной площадке, какие задачи главные, а какие второстепенные, какова цель актерского творческого процесса и т. д. Эти представления могут быть неизменными на протяжении целого ряда лет, а могут распадаться на цепь сменяющих друг друга рабочих гипотез, которые выдвигаются актером в период создания конкретного экранного или сценического образа.

Если же говорить о том, что мне сегодня представляется самым важным и существенным в работе актера, то это умелое партнерство. Значение этого понятия, как известно, далеко не сводится к своевременному произнесению своей реплики или к естественности движений в заданных мизансценой границах. И не тот, по-моему, хороший партнер, кто способен лишь координировать свои действия с действиями близстоящего актера, а тот, кто ощущает свою роль в общем образном контексте всего фильма или спектакля, кто умеет стать своего рода зеркалом для других персонажей, их характеров, для кого трактовка роли невозможна без понимания диалектического взаимодействия всех действующих лиц данного произведения. Такое психологическое, внутриэмоциональное партнерство кажется мне наиболее сложным и особенно привлекательным для актера, потому что только в этом случае между исполнителями устанавливаются невидимые, но остро чувствуемые зрителем смысловые связи, тот активно воздействующий на личность контакт между людьми, который мы наблюдаем в жизни. Только партнерство такого рода дает возможность зрителю воспринимать героя не как условный, изолированный от внешнего мира характер, а как человека среди людей.

Современный театр требует ансамблевости, при которой каждая актерская партия становится частью общего художественного рисунка, но он допускает, когда этого требует художественная задача, и своеобразное «концертное» солирование одного или нескольких актеров. Это давняя театральная традиция, и, мне кажется, она не устарела, имеет полное право на существование и на сегодняшней сцене. Кино же, особенно кино современное, с его тягой, даже при самом условном художественном решении, к познанию жизненных реалий, все чаще требует от актера именно психологического партнерства, углубленного взаимопроникновения образов.

Все эти мысли подсказаны прежде всего киноролями, над которыми я сейчас работаю.

В картине режиссера Б. Григорьева «Как начиналась легенда», рассказывающей о детстве Юрия Гагарина, я играю роль отца Гагарина. Эта работа была особенно сложна и увлекательна тем, что в данном случае мне как актеру потребовалось осознать не только прошлое и настоящее персонажа, но и как бы предсказать его будущее — будущее отца героя. Конечно, отец Гагарина не мог знать, что в скором времени советский человек первым отправится в космос, и уж тем более он не подозревал, что этим человеком будет его сын. Однако характер отца, его поступки оказывали огромное влияние на формирование личности Гагарина-младшего, и я уверен, что в судьбе первого космонавта звучат отголоски отцовской судьбы, отцовского подвига, может, и не особо громкого, который тот совершил в годы немецкой оккупации.

Во время войны немцы заставили Алексея Ивановича Гагарина работать на мельнице, но мельница сразу же перестала вертеться. Объяснение было такое: «Ветра нет». Саботажника принародно выпороли, но мельница все равно не работала — ветра не было. Отец Гагарина не был бесстрашным партизаном, не пускал под откос поезда, не совершал дерзкие нападения на немецкие базы, но в критической ситуации, когда ему пришлось сделать выбор, он поступил согласно долгу, согласно совести. И это мне кажется немалой заслугой человека, проявлением глубинных свойств характера, скрытых духовных порывов. Поступи Алексей Иванович иначе, не возьмусь утверждать, но думаю, что и судьба Юрия была бы другой: отец словно передал сыну высокое нравственное чувство.

Сейчас я приступил к работе над новой ролью. Это роль возницы Васи в фильме С. Бондарчука «Степь» по одноименной повести Чехова. Здесь сама драматургия роли предполагает взаимодействие, обогащение характеров. Ведь, по существу, образы выявляются, когда возница, волею судьбы взявшись везти неизвестных ему людей, вступает в разговор со своими пассажирами. И, видимо, именно эта скоротечность общения приучила Васю к какому-то необычайно доверчивому и в то же время чуткому отношению к людям, какое бывает, по-моему, лишь в детстве и с годами уходит, уступая место житейским стереотипам общения. Эта роль кажется мне возвращением к моему собственному детству, цену которому узнаешь, может быть, только теперь. Работа над ролью напоминает мне чтение старого дневника, который неожиданно попался на глаза в самую нужную минуту.

Еще один фильм, в котором я сейчас снимаюсь,— «Кадкина всякий знает», его ставят на «Ленфильме» режиссеры А. Вехотко и Н. Трощенко.

Мой герой — солдат, вернувшийся с войны. На первый взгляд это болтун, бабник, хвастун. Почти всегда невероятно уверен в себе: «Меня, мол, не обманешь, я парень непростой». А на деле выходит наоборот: все его обманывают, и сам он наделен удивительной, епиходовской способностью попадать в анекдотические ситуации. Кадкин пришел с фронта с чужим ребенком, которого не мог бросить беспризорным. Над Кадкиным все смеются, жена злится — пригулял. А мальчишка между тем внимания требует, заботы. И Кадкин ухаживает за ребенком, как мать. Опять смеются соседи: «Не то баба, не то мужик...»

Так Кадкин и живет. И оказывается, что вся его бравада — лишь напускное, лишь маска, за которой он хотел бы спрятать свою неприспособленность к жизни, свою добрую душу от насмешек, да не сумел. Чувствуя это, Кадкин все же остается таким, какой он есть, и, видно, никогда не расстанется со своим, а в сущности-то чужим ему балагурством и разухабистым позерством — привычка, неотъемлемая черта характера, которая делает Кадкина парадоксальным, противоречивым и необычайно ярким в своей неоднозначности человеком.

Я работаю над разными ролями, такое разнообразие, бесспорно, приносит мне актерское удовлетворение, и все-таки мои сегодняшние роли объединены общим взглядом на профессию, общей внутренней установкой. Вот и в фильме И. Тарковской «Крестьянский сын» работал над достаточно неожиданной для меня ролью профессионального революционера Петракова. Но и в этом случае стремился понять характер в его отношениях с окружающим миром, с окружающими людьми. И для меня, например, в этом фильме было очень важно то, что Петраков не из тех, кто, чрезмерно увлекшись революционной теорией, забывает собственно о людях, которым предстоит эту революционную теорию приводить в действие, осуществлять на практике. Петраков, напротив, испытывает тягу к простым людям, в общении с ними он глубже осознает свои революционные идеалы, яснее видит свои задачи в революции.

Петраков — герой романтический, и это противоречит моему, уже начавшему складываться кинематографическому амплуа. Конечно, появилась возможность «выпрыгнуть» из его рамок, доказать, что ты способен играть и другое. Но главным для меня все же было не это. Я стремился внести и некоторую долю иронии по отношению к выспренному, поверхностному романтизму. Тем самым мне хотелось подчеркнуть истинный романтизм моего героя, берущий начало в реальности, а потому жизнестойкий, не боящийся никаких ветров. И еще я хотел бы, чтобы актерское перевоплощение сочеталось с остраненным взглядом на героя. В прежних работах я также стремился к этому, но, видимо, не достигал полного успеха. В созданных мною характерах не всегда можно разглядеть авторское отношение к образу, желание показать, скажем, не только «отрицательность» персонажа, но и трудную человеческую судьбу, передать на экране опыт познания души человеческой во всех ее хитросплетениях. Мечтаю о том, чтобы зритель не отождествлял меня с моим экранным образом. Лирический герой актера далеко не всегда тождествен с каждым конкретным персонажем, который ты создаешь в том или ином фильме.

Каждому актеру важно, чтобы его поняли и полюбили зрители. Мне кажется, что зритель понимает то, что я хочу ему сказать. Во всяком случае ко всеобщему зрительскому пониманию я пытаюсь приблизиться в своих работах.

Социально мудрый художник непременно учитывает зрительскую реакцию. Таким социально мудрым художником был, по-моему, Василий Шукшин. С ним мне посчастливилось вместе работать. Более всего потрясало меня в искусстве Шукшина умение предчувствовать. Предчувствовать то, что наука откроет в человеке, может быть, лишь через сто лет. Ведь сила творчества древних зодчих, к примеру, в том, что они строили по законам физики, которые еще не были открыты. Вот, по-моему, идеал для художника.

Интервью записала
Б. Мингулова

Ролан Быков, Сергей Соловьев

Интересный фильм — что это такое?

Как бы ни были очевидны достижения и успехи киноискусства, проблема незаполненного зала никогда не снимается полностью. Отношения зрителя и кинематографа находятся в постоянном движении, и вряд ли когда-нибудь тут наступит совершенная гармония. Вопрос о том, как привлечь зрителя, как быть интересным ему, остается вечным вопросом кинематографа, но всякий раз он требует конкретного ответа.
В самом деле, что же такое — интересный фильм? Тот, который ставит интересные жизненные проблемы? Скорее тот, который волнующие всех проблемы облекает в яркую, острую, содержательную форму. Но и такой ответ кажется слишком общим, слишком расплывчатым для того, чтобы стать рабочей формулой. Да и можно ли ее вывести — рабочую формулу интересного фильма?
Как показывает практика, нередко проблемы, привлекающие всеобщее внимание, на экране тем не менее выглядят до крайности скучными. Надеясь, очевидно, на их «самоигральность», кинематографисты недооценивают зрелищную природу кино, эстетические законы этого вида искусства. Но ведь эстетическая концепция обеспечивает и концепцию идейную.
Сейчас уже не приходится доказывать, что и от таких «кассовых» жанров, как комедия, детектив, приключенческая лента, современный зритель тоже требует содержательности, проблемности. Сейчас зрителю и в фильмах этого ряда важна мысль умная, содержательная выдумка, вкус, новые сюжетные и режиссерские концепции, но инерция прежнего бездумного подхода к популярным жанрам, увы, все еще жива. Вряд ли нужно доказывать это, приводя примеры. Они еще у всех на памяти.
Словом, «интересный фильм», как выясняется, понятие непростое, неоднозначное.
Сегодня разговор об интересном фильме на страницах «ИК» начинают режиссеры Ролан Быков и Сергей Соловьев. Редакция намерена продолжить обсуждение и будет благодарна кинематографистам и читателям журнала, если они примут в нем участие.

Быков. Думаю, что сначала нам надо уточнить, что мы имеем в виду, говоря — интересный фильм.

Соловьев. Интересный для кого? Для тебя? Для меня? Это тоже надо бы уточнить. Впрочем, уточняя, мы имеем шанс сразу же забраться в такие дебри, что ни до чего путного не договоримся. Разве сложно предположить ситуацию, что картина, которая нравится тебе, не нравится мне, и наоборот. Никакого общего знаменателя здесь быть не может. Поэтому, наверное, имеет смысл говорить об интересном фильме, имея в виду фильм интересный для зрителей, пользующийся у них успехом. Разумеется, беспощадно списав со счетов плохие картины, делающие огромные сборы и не отвечающие требованиям искусства. Хотя, по-моему, и о таких картинах настало время серьезно и жестко поговорить, но это тема отдельного — «злого» — разговора.

Может быть, нам имеет смысл поговорить просто о том, что же надо предпринять, чтобы люди ходили в кино и ходили не на плохие картины. Лично меня сейчас это очень волнует.

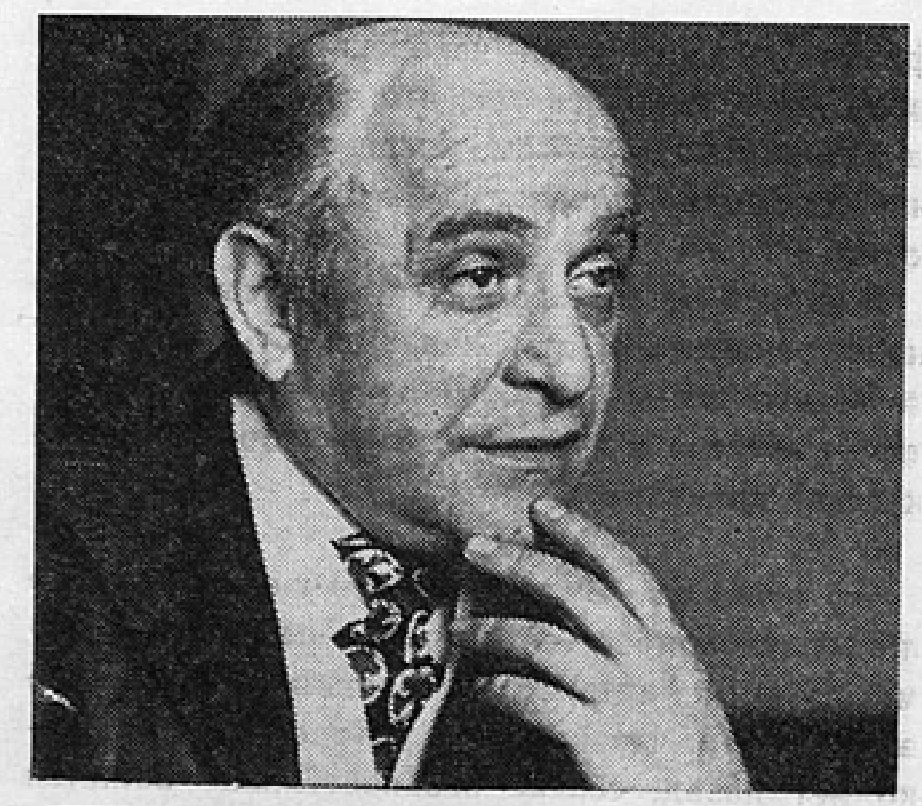
Быков. Именно волнует. Я всегда волнуюсь, когда думаю о том, что надо сделать, чтобы зрительный зал был полон. Но я очень взволнован и тогда, когда зрительный зал полон, а картина плохая. Это, к сожалению, и тут ты прав, бывает довольно часто. «Есения» — фильм более чем посредственный, а прокат у него был самый широкий. Но я не очень верю в «нетребовательность» зрителя. Мне кажется, объяснение в другом: обычно в таких случаях мы имеем дело с фактом зрительского голода. С повышенным вниманием зрителей к таким популярным, но нечасто появляющимся на экране жанрам, как мелодрама, комедия, приключенческий фильм. Зрительский интерес — как живой организм, которому не хватает то белков, то углеводов, то железа. Ему нужна поливитаминная пища, и он, естественно, стремится к тому, чего ему не хватает. Собака травой не питается, однако бывают случаи, когда она уходит в лес искать одну-единственную травку, которая ей поможет. Пища нашего зрителя все еще однообразна, и понятно, что его влечет к тому, чего он на экране не находит. В социологии есть такой термин — «ценность недостатка». Поэтому когда зритель валом валит на плохую комедию, я его понимаю: комедия — это зрительский дефицит. Конечно, хорошо бы иметь десять прекрасных комедий, приключенческих фильмов, фильмов музыкальных, но если их нет? И тогда находится предприимчивый Некто, который без особого труда узурпирует целый жанр, не имея на то творческих оснований. И всех авторов подряд, будь то И. Ильф и Е. Петров, А. Софронов или М. Зощенко, ставит одним способом: бодро-весело, на восемь кадров.

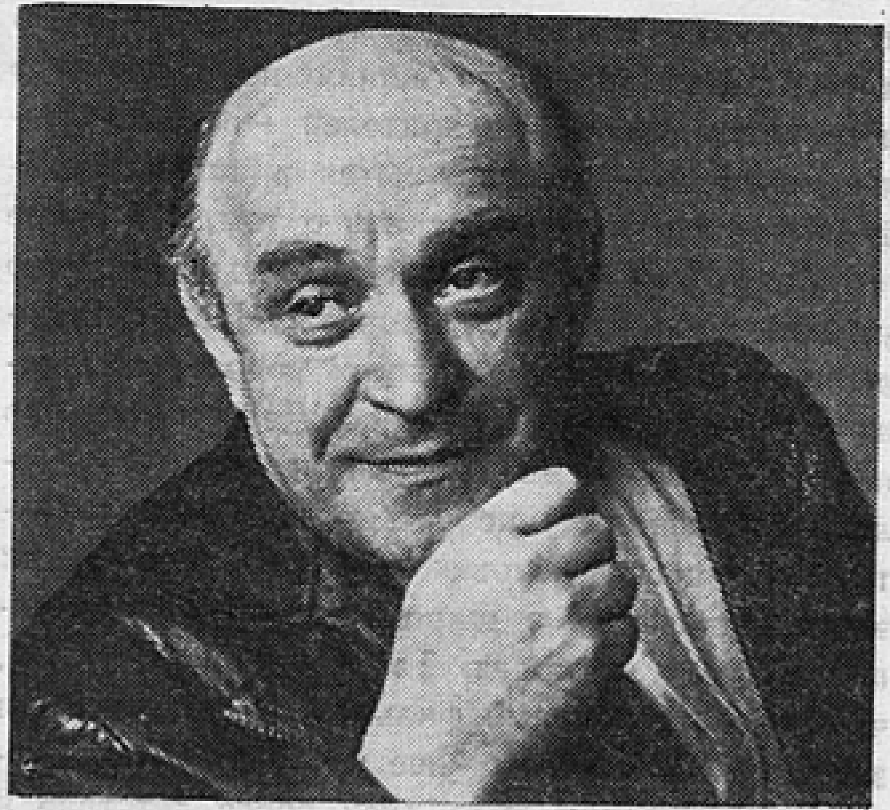
Я когда-то играл в комедии, которую очень ругали критики, но на нее толпами ходили зрители. И тогда я сам решил проверить зрительские впечатления, сел в зал и стал смотреть, как воспринимают картину. Хохотали весь фильм. Два молодых человека, сидевших передо мной, смеялись так, что чуть не попадали со своих мест, а потом, когда вышли, один из них, сплюнув, сказал: «Ну и дрянь! Хуже некуда!..»

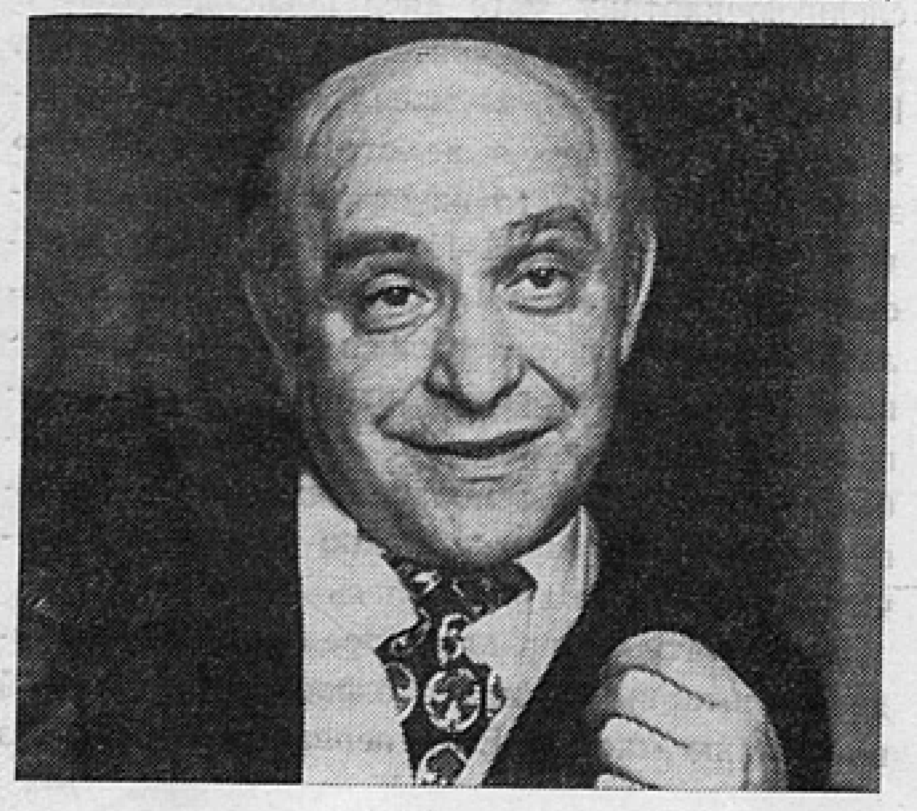
В нашем разговоре об интересном фильме надо решительно отмежеваться от того зрительского успеха, который возникает не на путях искусства и объясняется посторонними искусству причинами.

Соловьев. В данном случае правильно поставить вопрос — уже почти решить проблему. Понятие интересного фильма меняется во времени. То, что казалось интересным несколько лет назад, сейчас необязательно кажется интересным. Поэтому, я думаю, прежде всего имеет смысл поставить вопрос не о том, что нам, нашей категории зрителей — ведь мы тоже зрители, — представляется в кинематографе интересным, а поговорить о том, что такое интересный фильм с точки зрения кассового успеха, с точки зрения проката. И в этой, более общей, что ли, постановке вопроса для меня есть свой личный интерес. Дело в том, что первые мои фильмы зрители не очень смотрели. А ведь никому не может доставить радости, когда десять человек тебе говорят: «Ах, как это прекрасно...», а широкий зритель твое кино смотреть не ходит. Так что вопрос о том, что такое интересный фильм, постепенно начал занимать меня все больше и больше. Свою последнюю картину «Сто дней после детства» я уже делал с учетом зрительского восприятия. Конечно, этот учет не носил какого-то специального характера: я не стремился «завлечь» зрителя во что бы то ни стало чем-то необыкновенным, особенным. Но тем не менее я настойчиво размышлял: насколько то, что я делаю, может быть интересным для того массового зрителя, который, заплатив свои 30 копеек, пришел в кинотеатр. Мне хотелось, чтобы мою картину посмотрело как можно больше людей и чтобы как можно большему количеству людей она понравилась.

Еще десять лет назад в мире был страшно моден «элитарный» кинематограф, недоступный пониманию многих. Если первая (или одна из







первых) картин Антониони «Крик» вызывала интерес у широкого зрителя своим остаточным неореализмом (ушла жена, вернулась, но все равно она мужа не любит, вот он и залез на вышку и бросился вниз), то последующие картины Антониони, прекрасные картины, все меньше и меньше привлекали публику, хотя, безусловно, не становились от этого хуже. Но тогда на Западе всячески пропагандировалась такая снобистская идея: кинематограф высокого художественного уровня предназначен для людей утонченных духовных потребностей, для людей со сложнейшим восприятием мира; он считался зрелищем для немногих. И вдруг несколько лет назад молодые кинематографисты, особенно американцы, начали дешево и быстро снимать картины, на которые пошел зритель. И это были хорошие картины. Общеизвестен пример Копполы, постановщика «Крестного отца», фильма, который привлек внимание глубоким постижением американской действительности и который никак нельзя назвать элитарным, труднодоступным — это увлекательное, массовое, интересное зрелище.

Быков. Да, не так давно действительно было принято считать признаком большого искусства его элитарность. Но мне не верится, чтобы хоть один серьезный художник был удовлетворен пустым зрительным залом и вполне искренне пренебрегал зрительским успехом или, вернее, находил — для себя самого, в тайниках своей души оправдание тому, что на его картину не идет зритель. Все эти разговоры об элитарном кино, о кино для посвященных меня мало убеждают. Я актер, и мое актерское происхождение воспитало во мне любовь к зрителю. Мне нужен зритель. И, по-моему, никто не сможет объяснить, почему пустой зал лучше переполненного. Но я люблю не просто полный зал, я люблю, когда люди стоят в проходах, когда негодуют пожарники. Только это и нормально: это и есть зрительский успех.

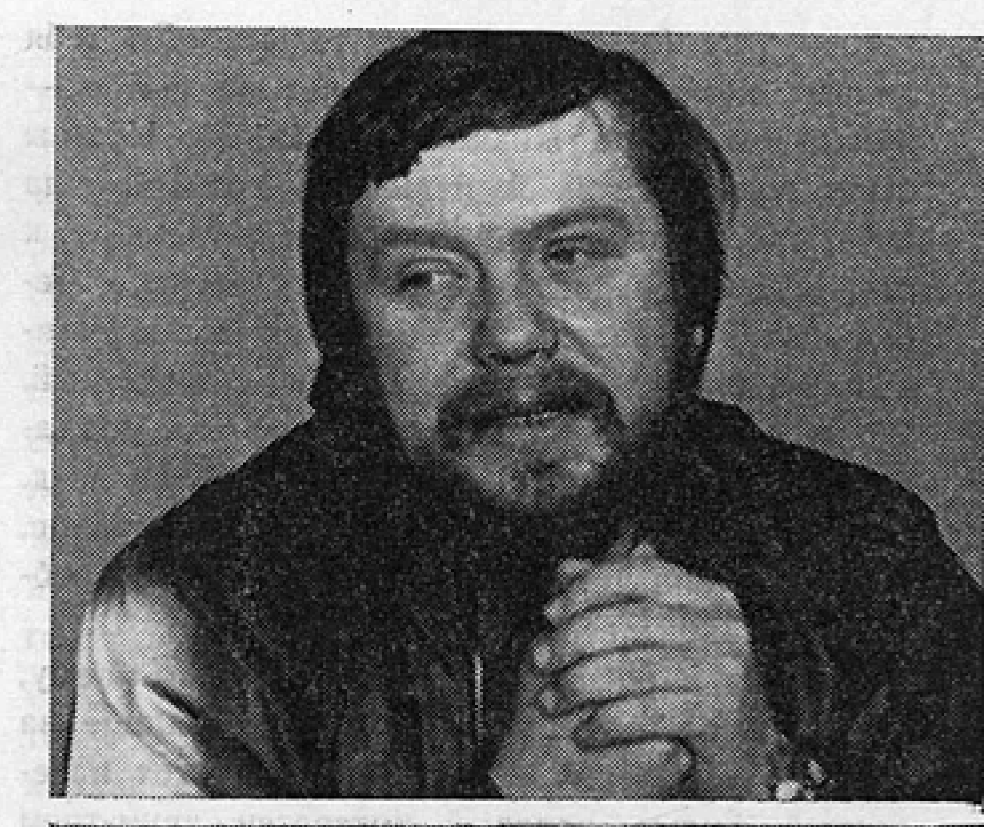
Для меня самое главное — «выйти на зрителя», хотя, повторяю, я хорошо помню время, когда кинематограф не очень заботился о том, есть у него зритель или нет. Кинематограф отправлялся на разные фестивали охотиться на

«золотых и серебряных медведей», а зритель, захватив с собой пиво, шел к телевизору смотреть, что там покажут. По-моему, сейчас интерес к некоторым из фестивалей несколько поостыл, и главным ориентиром стал служить все-таки не фестивальный зал, а самая широкая зрительская аудитория, успех у нашего зрителя.

Но замечу, что успех у зрителя может быть разный: и скандальный, и спорный, и благостный, и оскорбительный даже...

Соловьев. И тем не менее он всегда отражает какие-то серьезные внутренние закономерности движения времени.

Быков. Ты сейчас слово в слово повторил то, что говорил нам некогда на лекциях по эстетике профессор Лебедянский. Мы, студенты, тогда ему не поверили и привели в пример одну популярную певицу. Это было вскоре после войны, она пела в зале Чайковского — билеты не достать, конная милиция, — пела так называемые фольклорные песни. Примерно такие: «Вы да не пейте, девки, воду, да воду из деревянных кружичков-ов-ов, кто-то, кто-то, кто-то придумал ету-ету моду-моду-моду растретреклятую любовь»... Вот и все. И — овация! Лебедянский был человеком решительным, он не стал тратить слов попусту, а повел нас всех на концерт. Мы стояли у стенки, в перерывах нельзя было отойти ни на минуту, потому что тут же потеряешь место, зал неистовствовал, а пошлость этого «интересного» пения была несусветна. И сразу после концерта в садике «Аквариум» состоялся наш «семинар» по эстетике. Мы проговорили до утра, и Лебедянский тогда предсказал нам все то, что потом произошло с песней. Во время войны песенные контакты были так велики, что когда появлялась новая песня, она становилась общенародным событием, люди не просто ее мгновенно подхватывали — песни посылались друг другу в письмах. Так по всей стране в почтовых конвертах пересылались «Жди меня», «Темная ночь», «Землянка». И за четыре года войны такие художественные контакты стали привычкой. Но война кончилась,







теперь уже было нужно не только «До тебя далеко, далеко, а до смерти четыре шага», — нужно было про жизнь, про любовь. Нужны были новые песни. А певица, о которой шла речь, просто первой обратилась к фольклору, к старорусской игровой песенной культуре, и Лебедянский оказался прав: ее успех был временный, но вполне закономерный и объяснимый. Ей на смену пришли сестры Федоровы, родился Омский хор, «Ярославские ребята» и т. д. Сейчас мало кто и вспомнит об этой певице, но тогда она выражала зрительскую потребность в новой песне.

Все это я рассказал к тому, что, по-моему, в нашем разговоре об интересном фильме за единицу измерения следует взять не тот интересный фильм, который интересен двум-трем знатокам, и не тот «интересный фильм», который спекулирует на дурных вкусах, на зрительском дефиците. Мы будем говорить о таком интересном фильме, в котором понятия интересности (как категории художественной, эстетической) и массовости совпадают. Мы будем говорить о таком «интересном кино», каким стали, например, фильмы Чаплина.

Соловьев. В каком-то смысле чаплинские картины — стопроцентный пример того, как перекрещиваются массовость и художественность. На эти фильмы до сих пор, как в день премьеры, ломится весь мир, зрители всех культурных слоев, всех социальных групп — в одном зале сидят и смотрят Чаплина с одинаковым наслаждением и самые тонкие ценители искусства и те, кто просто так, от нечего делать, зашел в кинотеатр посмотреть на движущиеся на экране фигурки.

Чаплинский пример в классической форме выявляет одну из главных эстетических категорий кино — необходимость массового восприятия произведения искусства. Эта категория присуща кинематографу в большей степени, чем любому другому виду искусства. Это не сто́лько социологическая проблема: какой зритель ходит, какой нет, как его завлечь в кинотеатр, — сколько проблема художественная. Чаплинский пример напоминает, что кино родилось как массовое зрелище, что в самой природе этого искусства заложено начало всеобщности. Чаплин, повторяю, трогает всех без исключения.

Хорошая книга не всегда оказывается бестселлером, но у нее и нет в этом необходимости. А хороший фильм, наверное, все-таки обязан быть бестселлером, на него обязан рваться зритель. И это, вероятно, непреложное качество кинематографа — общенародный интерес к нему.

Быков. «Чапаев» был таким бестселлером, на него ходили со знаменами, устраивали демонстрации, в кинотеатрах ломали двери. Мальчишками мы прорывались на «Чапаева» — он шел в деревянном кинотеатре Моссовета. Я был еще маленьким, но помню, как меня выносили из толпы, как по головам передавали маме... Ужас, что творилось. И все в этом порыве были едины. Потом, во время войны, это я тоже хорошо помню, интерес к «Чапаеву» возрос еще больше. Были очереди за хлебом, за мылом, в баню, и еще невозможно было достать билет на «Чапаева».

Соловьев. На мое детство пришелся другой огромнейший успех. В моей памяти ясно остался тот день, когда я купил обыкновенный билет за 30 копеек и сел в зал обыкновенного ленинградского кинотеатра «Баррикады» смотреть новый советский фильм «Летят журавли». Начало было обыкновенное, а дальше все было необыкновенно. Необыкновенно для меня было уже то, что я, нормальный ленинградский мальчишка с вполне уравновешенной психикой, вдруг стал безудержно рыдать, когда заиграли марш «Прощание славянки». Плакать мне было стыдно, и я уговаривал себя, что это просто кино, но ничего сделать с собой не мог. Очень хорошо помню необыкновенную тишину в зале после окончания фильма и то молчаливое чувство братства, которое объединило всех нас, зрителей.

А ведь если, допустим, из этого фильма вылущить сюжет, то предстанет вполне банальная мелодраматическая ситуация, как девушка изменила, не дождалась хорошего, ушедшего на войну, и стала женой плохого, который

остался, обещала ждать хорошего, а вышла замуж за плохого; потом поняла, кто хороший, кто плохой; и наступил час мучительной внутренней расплаты. Что же это было? То ли самая элементарная мелодрама, то ли духовное откровение? Типическая ситуация, выверенная по жизни, пружина мелодраматического сюжета действовали на всех без исключения, средства же, которыми эта история была рассказана, носили, может быть, самый «элитарный» характер за всю историю советского кино. Многое сошлось в одном, и это одно было прекрасным фильмом, который рождал восторги Пикассо (Пикассо плакал на этом фильме и говорил, что подобной совершенной пластики не видел никогда в жизни и не предполагал, что такого можно достигнуть в кино) и единодушную реакцию самой разной зрительской аудитории.

Да, на мой взгляд, один из главных признаков интересного кино — это его массовое приятие. И я не вижу ничего оскорбительного в «ярмарочном происхождении» кинематографа — купить билет за 30 копеек, сидеть в пальто, лущить сушеный картофель или кукурузу. Ничего в этом дурного, по-моему, нет. Кино не храм. Так было с самого начала. «Киношку» с огромным удовольствием посещали и Александр Александрович Блок и Лев Николаевич Толстой. Блок очень много писал о кино в своих дневниках, в записных книжках, оно на него как-то воздействовало, конечно, каким-то сложным, опосредованным порядком, но воздействовало всерьез, хотя в те времена это было еще откровенно балаганное зрелище — тогда же еще не было разделения на элитарный и массовый кинематограф. Толстой тоже очень любил ходить в кино, причем в это время он находился в высочайшей стадии своего духовного развития. К концу, к закату духовная система его жизни настолько была сложна, что кажется невероятным, как мог привлечь его этот балаганный кинематограф. И тем не менее он не просто посещал его, а всерьез думал что-то написать для кино. Кстати, существует предположение, что идея «Живого трупа» родилась как сценарная идея. И действительно, какой это кинематографический сюжет, какой кассовый «верняк» — муж, жена, любовь, цыгане, он сбежал, все думают, что он утонул, а оказывается, нет, не утонул...

Или — если вырвать из контекста сюжет «Анны Карениной», изъять из всего огромного романа треугольник Каренин — Анна — Вронский, то получится занимательная история про то, как у одного богатого человека, пользующегося общественным признанием и уважением, жена сбежала к офицеру, бросив при этом любимого сына, а он, этот богатый, уважаемый в обществе, высокопоставленный человек, не разрешил ее пускать к сыну, и она от этого стала ужасно мучиться, а офицер, к которому она сбежала, вдруг к ней охладел, и тогда она бросилась под поезд... Конечно, это варварство так рассказывать «Анну Каренину». Роман высочайший в смысле отражения духовной жизни человека. И тем не менее все это там тоже есть. Нечего и говорить о его огромной популярности, определившейся сразу же с момента выхода из печати. Его зачитывали до дыр. Но в то же время, если взять толстовские дневники, написанные одновременно с «Анной Карениной», то они почти полностью закрыты для массового читателя. Однако от этого дневники не становятся лучше, чем роман, а роман хуже, чем дневники. Это просто разные вещи. Чтобы понять, скажем, двадцать строк толстовского текста из его дневника, нужно, по крайней мере, знать историю философии, историю религии, религиозную полемику, основы богословия, да мало ли еще что! Но дневники Толстой писал для себя, не заботясь о том, чтобы быть понятым, а роман — для того, чтобы он был прочитан многими. И в том и в другом случае писал один человек. «Анна Каренина» — это не подстраивание под публику, это просто высокодейственная и эстетически безупречная система общения с читателем, которое доставляло художнику огромное удовлетворение. Он разговаривал здесь языком контактов, тогда как в дневнике общение с аудиторией было ему совершенно не нужно. Толстой выяснял свои внутренние проблемы наедине сам с собой, поэтому дневник — грандиозный процесс постижения мира и самого себя, процесс закрытый, а роман, написанный им в это же время, процесс открытый —

здесь Толстой хотел быть услышанным, хотел быть понятым, а для этого — прочитанным от начала и до конца.

Быков. Да, наверное, интересная книга, интересное кино — это когда возникает диалог между автором и читателем, между режиссером и зрителем, и этот диалог необходим обеим сторонам.

Соловьев. Когда я только подступался к последнему своему фильму — «Сто дней после детства», я все думал о том, что может быть интересным для всех? Наверное, отвечал я на себе самому поставленный вопрос, это то, что переживается абсолютно всеми. Но каким образом соотнести свой личный опыт с массовым? Вот первая влюбленность — это бывает у всех и всеми помнится, но тем не менее у всех это бывает по-разному. А вот окончание детства или момент вступления в мир искусства — тоже памятные вехи в жизни человека, здесь уже личный опыт совсем перестает совпадать с массовым... Как же все это сбалансировать? Как найти точки соприкосновения, нащупать какие-то узлы, которые объединяют разные интересы, разную память, как связать мое личное, единственное, только мною пережитое с общим? Когда ищешь такую связь, всегда рискуешь впасть в опасность пойти на поводу у стандартных представлений, начать рассказывать то, что от тебя хотят услышать, а не то, что ты сам хочешь рассказать. Конечно, зрителю необходимо полное включение в происходящее на экране, а этого можно достигнуть, только используя некоторые стереотипы, когда зритель узнает то, что ему показывают. А дальше... а вот дальше начинается отклонение от только что узнанного, но оно не должно быть резким, оно должно происходить исподволь, так, чтобы зритель не догадывался о твоих намерениях.

Толстой говорил, что необходимо «смазывать оси разговора» с читателем. Наверное, зрительское восприятие, огрубляя, конечно, можно было бы разложить на составляющие: сначала узнавание, соотнесение показываемого с его, зрителя, духовным опытом и ценностями; от этого, на этой основе и возникает сопереживание экранному действию, но затем должно начаться постижение нового путем опровержения стереотипов представлений, которые наработаны у зрителя за долгие годы общения с кинематографом. Отклонение от принятых норм, от устоявшихся привычных моделей, рождение нового языка должны непременно протекать при зрительском соучастии, сотворчестве, тогда зритель открывает для себя что-то новое, он растет в этом процессе постижения искусства. Я думаю, что стрелка «интересности» ходит от узнавания к отклонению — одно без другого существовать не может. Неинтересно смотреть на то, о чем ты не имеешь ни малейшего эмоционального представления, чего ты эмоционально не разделяешь. Но в равной степени неинтересно, когда тебе показывают нечто общеизвестное, да еще выдают это за откровение.

Быков. Постой, это не совсем так. Когда я в первый раз попал на «8½», я уже сыграл тридцать ролей в кино и был уверен, что в кинематографе-то я понимаю. Но когда я стал смотреть фильм, то полкартины сходил с ума от злости. Я ничего не понимал, ничего! Какие-то автомобили, кто-то задыхается, кто-то летит по небу, потом чья-то мама говорит: «Я все сделала». Что это такое? Что все это значит? Абракадабра какая-то! С полкартины я плюнул, успокоил себя мыслью, что все, кому картина якобы нравится, притворяются, на самом деле в ней нет никакого смысла, не стал больше ничего расшифровывать, а просто смотрел фильм. Картину в этот день показывали еще раз, и я пошел снова, и вдруг как-то незаметно для себя вошел в атмосферу фильма, понял его систему. И, боже мой, как все оказалось понятно и просто! Сколько смысла во всем и смысла лично для меня дорогого, мне необходимого! Я просто был не подготовлен, не обучен этой грамоте, этому образному языку. Так что, я думаю, «момент узнаваемости» не в привычности киноязыка, известном и апробированном ранее другими режиссерами, а в зрительском отклике на то самое главное, ради чего ты начал снимать фильм, на твое обращенное к нему слово.

С о л о в ь е в. Да, конечно. Мне кажется особенно важным выделить общечеловеческое, найти некий архетип, но при всем этом самое главное, самое трудное — не потерять себя, свою индивидуальность, потому что творчество — это всегда акт личный, глубоко личный, это м о я точка зрения на общие явления окружающего меня мира.

Б ы к о в. В актерской работе то же самое. В любой роли есть, ну что ли, служебная, подсобная часть и часть основная. Но актер, если он художник, выполняя все служебные части роли, обязательно рассказывает свое, личное, он «вливается в роль» собственной кровью, собственной болью.

С о л о в ь е в. Ты меня сейчас невольно натолкнул на еще одну мысль о причине безусловного успеха, например, чаплинских картин. Причина — в многослойности. Все без исключения любят комедию и испытывают горькое чувство, когда обижают бедного маленького человека, а он, несмотря на это, остается верен себе, своему желанию жить, своему жизнелюбию. А вот уже дальше зрители разных категорий одни и те же вещи понимают по-разному. Когда на голову чаплинскому герою падает ящик, один зритель хохочет до упаду, а другому становится грустно. В общем-то это общее свойство, присущее большинству подлинных произведений искусства — многомерность, многозначность. В подлинном произведении несколько уровней, образная система его полисемична, и каждый читатель, каждый зритель может черпать в нем свое, ему доступное, понятное и жизненно необходимое. Достоевского читают и школьники, но сколько раз в своей жизни, на разных ее этапах мы возвращаемся к этому писателю и находим новые ответы на свои новые вопросы.

Или вот пример из XX века — Фолкнер, сложнейший писатель, о котором пишут огромные тома, допытываясь, что именно он имел в виду в том или ином своем романе, тома объяснений, комментариев—философских, социологических, религиозных, нравственных. Комментариев — тома, но кроме них есть еще данная художественная структура, плоть самого произведения. И я, например, прекрасно помню, что прочитал «Особняк» как детектив. В том прочтении для меня этот роман прозвучал как нечто общепонятное, как литература, рассчитанная на массовое усвоение. Конечно, таким был только первый этап в моих читательских взаимоотношениях с Фолкнером.

А вот еще вопрос: в чем специфическая прелесть толстовских романов? Наташе Ростовой пятнадцать лет, Наташе шестнадцать, ой, Наташе двадцать, а что же с ней будет, а выйдет она замуж за Пьера или не выйдет, — то есть это простая, очень простая человеческая канва, которая вызывает у всех нормальный житейский интерес. Но сколько за этим слоем скрыто еще того, что открывается только со временем, только в процессе вдумывания, вживания в роман.

Но есть литература, которая допускает избирательную адресованность. В романе «В поисках утраченного времени» ничего, ровным счетом ничего не происходит, просто Марсель Пруст взял, остановил одно из мгновений и тщательнейшим образом его описал. И когда мы начинаем читать эту книгу, то сознательно настраиваемся на то, что здесь мы не узнаем, ни кто на ком женился, ни кто с кем развелся, что тут совсем другой подход и к человеческой жизни, и к времени, и к событиям. Но если в литературе такое вполне возможно, то для кино как для массового искусства подобного подхода нет или точнее — пока нет. В кино интерес все еще прикован к тому, что с кем происходит. Быть может, с появлением кассетного кино и Марсель Пруст станет кинематографическим автором. Но пока что кино обязательно должно учитывать необходимость контакта со зрителем через сюжет. Может быть, стоит поэтому поговорить о самых банальных слагаемых фильма, без чего интересное кино не может сложиться?

Б ы к о в. Только сначала мне бы хотелось оговорить такую вещь: как бы верно мы ни вычислили слагаемые, без которых интересный фильм не может обойтись, всегда останется вероятность, что в один прекрасный день при-

дет человек, который отбросит их и придумает новые, и получится интересный фильм. Вот я знаю, и ты знаешь, и зритель знает, и весь мир знает, что из этого и из этого интересное кино не выйдет. Но все равно найдется один такой чудак, который возьмет и сделает «из этого» и «из этого» интересное кино. Такое ведь может быть. Вернее — должно быть! Но если серьезно, то для меня «интересное кино» — это не один какой-то тип фильмов, это разные типы: ведь интересно поговорить и с умным человеком, и с веселым, и с серьезным. Когда я был маленьким и спрашивал: «Интересное кино?», то это означало только одно — динамично ли действие. Но с годами понятие интересного фильма сильно менялось.

Интересно фильм может быть поставлен, интересна может быть актерская работа, интересна — мысль. Мало-мальски серьезная человеческая тема всегда бывает услышана даже в плохо снятой, плохо срежиссированной картине. Но, к сожалению, чаще мы имеем дело с фильмами, профессионально, умело сработанными, которые насквозь фальшивы. С экрана бодро и с ложным пафосом вещают о том, что не имеет к жизни никакого отношения, за реальное выдается надуманное. Обычно такие фильмы спекулируют на зрительской потребности в фильмах про современность, так или иначе затрагивающих вопросы сегодняшнего дня. Сложился даже такой термин — фильм на «нужную тему». Предполагается: нужная тема — для зрителя. Но увы! Как часто серьезная, жизненно важная проблема подменяется на экране чем-то искусственным, приблизительным. А потом мы удивляемся, почему на такие «нужные» фильмы зрители не ходят, почему они им не нужны.

Но есть и другой путь, когда художник от желания сделать просто интересный, «смотрибельный» фильм приходит к желанию сделать фильм содержательный. Вахтангов говорил, что в искусстве, кроме высокой художественной задачи, кроме содержательности, идейной направленности, кроме гражданственности, блеска исполнения, кроме всего того, что непреложно бывает присуще настоящему произведению искусства, должно быть еще и... любопытно.

Каждый день во всем мире собираются в кинозалах миллионы зрителей. Зачем же они приходят? А любопытно: что покажут? И показывать надо обязательно «любопытное», чтобы было интересно смотреть.

Вот две работы Никиты Михалкова: «Свой среди чужих, чужой среди своих» и «Раба любви». Я слышал много критических упреков, обращенных в их адрес. Но, на мой взгляд, при всех издержках, дани моде и т. д., картинам этим безусловно присуще одно немаловажное качество, необходимое всякому интересному фильму: эти картины режиссер делал, наслаждаясь своей собственной работой, своим умением. И нам, зрителям, передается это наслаждение. Мы наслаждаемся артистизмом режиссуры.

В кино нельзя пренебрегать захватывающим, острым сюжетом. Если произведение литературы может строиться на внутреннем движении, движении чувства, мысли, то для кино необходима внешняя динамика. Сейчас острый сюжет становится чуть ли не редкостью. Когда снимался фильм «Служили два товарища» по сценарию Фрида и Дунского, фильм о гражданской войне, то серьезность темы столкнулась с заключенными в сценарии элементами вестерна. Правда, «чистого» вестерна так и не вышло, но интерес к картине у зрителя был большой, потому что фильм отличало динамичное действие: за кем-то гнались, кого-то догоняли, в кого-то стреляли...

Я мечтаю вернуться к сюжету, к острой драматургии. Сейчас закончил сценарий по «Васе Королесову» Юрия Коваля, где главный герой мечтает быть парнем не промах и стреляным воробьем. Меня увлекает идея скрестить в этой картине жанр мюзикла и детективного фильма.

Мы уже говорили — у нас почти нет мюзиклов, комедий, вестернов, увлекательных детских фильмов. А ведь кинематограф с легкостью допускает свободу жанровых смешений. Я, например, мечтаю о мениппе. Но, конечно, выбор редкого жанра сам по себе успеха не гарантирует. Вопрос — что же все-таки вызывает стойкий интерес у зрителя? — все равно остается.

Когда в жизни мы встречаем человека та-

лантливого, нам с ним всегда интересно, когда человека бездарного — всегда неинтересно, даже если он во многом сведущ, но, как говорится, не в радость его осведомленность. Наверное, нельзя создать свод таких правил и параграфов, точное следование которым обязательно приведет к созданию интересного фильма. Наверное, нельзя дать универсальный ответ на все случаи и на все времена.

«Что такое интересное кино?» Видимо, ответ стар и прост: интересное кино — это кино талантливое, кино талантливых режиссеров, талантливых актеров, талантливых художников, композиторов, звукооператоров, гримеров и т. д.

Однако каковы же все-таки слагаемые интересного кино?

Интересное кино — это общение с интересным художником, это и сопереживание, и удивление, и потрясение, и открытие, это очень разнообразные компоненты. Вернее, разные компоненты. И для каждого свое. В «Мальчике Мотле» Шолома Алейхема есть такие слова: «...Где находится рай? Вам не отгадать... Потому что для каждого он в другом месте... переплетчик заявляет, что настоящий рай в бане в пятницу».

В искусстве — как в жизни. Вот если перед вами веселый человек, который все веселится да веселится, то вам вряд ли будет весело. Помните, в «Ионыче» Чехова слуга говорил: «Умри, несчастная!», и все смеялись... Прошла целая жизнь, а он все «веселил» гостей: «Умри, несчастная!» И это было уже не смешно, а отвратительно. Стало быть, параметры интересного фильма можно определить способом исключения. То, что интересно однажды, второй раз может стать скучно. Интересному фильму свойственно нечто неповторимое, развивающееся, движущееся вместе со временем. Хотя тут нельзя не вспомнить старую шутку: «Новое — это хорошо забытое старое». В этом афоризме есть доля истины. Но, когда мы вспоминаем «забытое старое», то обязательно включаем в него наш новый опыт. Можно смело сказать, что одним из основных признаков интересного фильма является его новизна.

Например, новая мера правды в отражении жизни нашей страны в фильме «Председатель»; новый тип героя в фильме «Девять дней одного года»; новый для нашего киноискусства социальный тип в «Калине красной»; новая постановка производственной темы в «Премии» и т. д.

Что самое интересное в фильме Сергея Соловьева «Сто дней после детства»? На мой взгляд, сопоставление высоких чувств, накопленных искусством, с чувствами ребят, современных школьников. Нашим детям, к которым мы часто относимся, как к «еще не вполне людям», вдруг оказались по плечу великие страсти, великая любовь. Это новый взгляд кинематографа на мир детства.

Но тут надо оговориться — новое только тогда ново и интересно, когда отражает естественное развитие позитивного идеала, выявляющегося через идею, которую несет в себе положительный герой. Новое слово в таких фильмах, как «Председатель», «Баллада о солдате», «Летят журавли», прокладывает ту магистральную дорогу прогрессивному идейному кинематографу, за который мы боремся. Общепризнанный успех фильмов «Девять дней одного года», «Председатель» объясняется тем, что в них был создан новый тип героя, подсказанный временем. Проблема героя — одна из важнейших в кино.

Необыкновенно интересно проследить историю развития советского кинематографического героя. Главным героем «Броненосца «Потемкин» была революционная масса. Затем появился знаменитый Максим, человек из народа, герой-революционер. Развиваясь дальше, историко-революционное направление в нашем кинематографе подошло к своей вершине — образу Ленина в исполнении Щукина.

Потом на экран пришли герои Алейникова, Крючкова, простые, веселые рабочие парни. Они «академиев не проходили», но зато силы духа им было не занимать. Но время шло, и вдруг главный продолжатель великой актерской традиции Чиркова и Крючкова, замечательный артист Николай Рыбников в одной из лучших своих ролей направился в вечернюю школу учиться и переживал из-за того, что не понимает Рахманинова! А режиссер Хейфиц на роль младшего брата в семье Журбиных взял Алексея Баталова. Я помню, что творилось на сту-

дии: Хейфиц сделал ошибку! Кого он взял? Где у Баталова орлиный взгляд? Где у него широкая грудь? Где у него развернутые плечи? Разве он сможет сплясать, сыграть на баяне? И верно. Он ничего этого не мог. Но оказалось, именно Хейфиц угадал, что такой вот парень интеллигентного облика станет теперь основным социальным героем; наступило время героя, идеально воплощаемого Баталовым, и актер победно пошел по экрану — «Журбины», «Дело Румянцева», «Летят журавли», «Дорогой мой человек» и т. д. Это была смена героя, Баталов лидировал в нашем кинематографе лет десять — пятнадцать, не меньше.

Какой же из этих беглых сопоставлений следует вывод? Наверное, такой: важнейший признак интересного кино — это современность идеала, который утверждается в фильме, жизненность этого идеала, причем выраженного в положительном образе. Об этом хорошо говорил на III съезде кинематографистов Чингиз Айтматов. Он говорил, что образ коммуниста 30-х годов — это совсем не то же самое, что образ коммуниста 70-х годов, и если в первом случае приподнятая, романтическая интонация была самой верной и органичной, то во втором случае доминантной будет реалистическая нота.

Итак, мы можем выделить еще один признак интересного кино — это жизненность идеала. Найти, показать героя, который аккумулирует в себе новые идеалы времени, который отражает происходящие в жизни перемены,— первостепенная задача для художника. Что бы там ни говорилось, а искусство всегда идет дорогой положительного героя.

Соловьев. Разумеется, это верно, но, может быть, из всех проблем, которые мы затрагиваем в сегодняшнем разговоре, эта проблема наиболее сложная. Конечно же, иметь такого героя, про которого ты, автор, с восторгом все время думаешь: он прав, и твои силы концентрированно направлены на доказательство его непреложной правоты, — большое счастье для художника. Однако в этом случае особенно необходимо помнить, что сфальшивить с таким «слагаемым» интересного фильма никак нельзя. Найти своего положительного героя — наверное, это все-таки итоговое счастье, счастье, которого достигаешь, пройдя долгий путь поисков. К этой цели следует стремиться, но процесс выдавать за итог нельзя, недопустимо. В этом смысле мне, например, значительно ближе чеховское понимание героя. Если говорить о его пьесах, то там главным героем является определенная духовная система, исповедуемая автором, которая складывается, выявляется в процессе взаимоотношений многих героев.

По-моему, герой появляется тогда, когда автор хочет что-то миру доказать. А если есть желание рассказать?..

Кто герой «Вишневого сада»? Трофимов? Да. Раневская? Возможно, отчасти. Лопахин? Возможно.

Положительный герой — это прежде всего сердечная склонность автора. Чехов же делит свою сердечную склонность между несколькими героями сразу и даже в том случае, когда эти герои взаимоисключают друг друга.

Хотя, конечно, большинству читателей, зрителей нужен один герой, необходимо быть кем-то очарованным, кем-то убежденным, потому, что нужна точка отсчета, пристань, твердый берег... А когда нет одного ярко выраженного героя — это трудно, может быть, это даже мучительно для восприятия, потому что ниоткуда нет помощи, нет подсказки «как жить».

Быков. Для меня вычленение героя из жизни и «перенесение» его на экран — настоятельная художническая потребность. Но я не вижу противопоставления подобного творческого метода, подобного способа воспроизведения жизни тому, о котором говоришь ты, вспоминая чеховские пьесы. Это особый художественный метод — когда во многих персонажах заложена потенциальная возможность стать главным действующим лицом, дело только в степени обращенного на них авторского внимания. Но ты прав, что такой творческий метод предполагает большую нагрузку на зрителя.

Соловьев. Зрительская приверженность к герою проявляется еще и в том, что зритель любит ходить на «известных актеров». Если в фильме участвуют Тихонов, Смоктуновский,

Бондарчук, то одно это уже делает ему рекламу. Конечно, участие в фильме знаменитых актеров — не универсальная отмычка, но часто успех фильма определяет именно то, что зрители верны своим любимым актерам. Почему так? Да потому, что вот этот человек, актер, просто нравится, вызывает твое душевное расположение, а благодаря специфике кинематографа ты еще и ощущаешь его своим близким знакомым, чуть ли не другом. Крупный актер, «звезда» всегда наделен глубоким своеобразием «феномена поведения». Так, как поведет себя в той или иной ситуации Василий Шукшин или Марлон Брандо, так не поведет себя никто другой. И интересно, что с ним произойдет дальше, в каких еще ситуациях ему придется побывать и как он себя в них проявит.

Быков. Ты сейчас затронул очень серьезную проблему, характерную именно для искусства кино: актер и его роль. Различие в этом вопросе между кинематографом и театром проявляется даже формально: на театральных афишах обычно пишут: «Хлестаков — такой-то, Городничий — такой-то», а на киноафише просто: «В ролях — Дуров, Смоктуновский, Терехова и т. д.» Раньше вообще эффект перевоплощения в кино мало кого волновал. Актера не отделяли от исполняемой им роли.

Я хорошо помню, как в картине «Глинка» замечательный советский киноартист Петр Мартынович Алейников играл роль Пушкина. Зрители хохотали до коликов, падали со стульев (я это собственными глазами видел): Ваня Курский — Пушкин! Зритель никак не мог переключиться с образа свойского парня, веселого, обаятельного простака на образ великого русского поэта. И хотя Алейников действительно очень похож на Пушкина и играл, на мой взгляд, хорошо, для всех это была только хохма, все равно, что парень девкой оделся. Прошло, в общем, немного лет, и все изменилось. Сейчас Юрий Никулин, создавший в цирке маску коверного, а на экране маску Балбеса, играет грустную и серьезную роль в фильме «Когда деревья были большими», а в этом году снялся в роли Лопатина в фильме Алексея Германа «20 дней без войны» по сценарию К. Симонова, и никто не думает смеяться. Напротив, зритель радуется перевоплощению любимого героя, широте его диапазона. Если про актера начинают говорить: он повторяется — это уже беда. А раньше большими актерами, тем же Алейниковым, создавались образы в общем однотипные, и в этом также проявлялась определенная зрительская потребность.

Ведь когда-то зритель резко делился на театрального и кинематографического. В детстве я жил в доме коридорной системы. В коридор выходило 43 комнаты. И там про людей, которые ходили в театр, шепотом говорилось: «эти-то — в театр ходят», и это было чем-то вроде — «уж больно много на себя берут». Большинство же ходило в кино смотреть сюжет: с чего началось и чем кончилось, и больше ничего от кино им не было нужно. В театр шли наслаждаться искусством Хмелева, Обуховой, Москвина, Собинова, Добронравова, Тарханова. В кино не ходили за этим. Сейчас положение сильно изменилось. Вообще изменение зрительских запросов — показатель кардинальный для проблематики интересного фильма. Интересный фильм сейчас — это фильм высокой концентрации искусства, высокого художественного уровня. За короткий срок перемены произошли просто разительные. Не перестаю удивляться вдруг родившейся необходимости зрительского зала в наслаждении искусством. Сейчас все большее число зрителей понимает, что именно в наслаждении искусством и заключен самый глубокий, самый позитивный смысл всякого творческого процесса. Если бы не было этого наслаждения, зачем было бы смотреть, как Отелло душит Дездемону, как умирают влюбленные Ромео и Джульетта. Но и Отелло, задушивший жену, и Ромео, принявший яд у гроба Джульетты,— это факт искусства, и включение в него порождает зрительское сотворчество.

Сейчас зритель уже не прощает актеру отсутствие перевоплощения, фильму — отсутствие режиссерского и операторского решения. Зрители не удовлетворяются фильмами, которые на жизнь похожи, а на искусство нет. Но что значит эта пресловутая похожесть на жизнь? Вот меня почти все режиссеры, с которыми я

имел дело, всегда просили «слиться с жизнью»: «Только ради бога не играй!» И в этом видели и свою сверхзадачу и глазную цель актера. Сейчас кино вышло из-под безусловной власти документальности, вернулось на круги своя. И правильно сделало. Давай-ка спросим себя, а что такое на экране так называемое воспроизведение жизни вне категорий искусства? Как говорил мой отец: «Такого кино и дома много, на что оно нужно, такое кино?» Я мечтаю о том времени, когда наклеенный гуммозный нос будет вполне естествен и на экране. За пятнадцать лет актерской работы я только и слышу: «Только, пожалуйста, такой, какой вы есть — со своим лицом». Конечно, можно и со своим лицом, это не принципиально. Но вот только со своим лицом, обязательно со своим лицом — этого я не понимаю и никогда не пойму.

И вот на фильме «Последняя реликвия» я сделал театральный грим, приклеил себе огромный гуммозный нос, сделал нижнюю губу вчетверо больше, чем она у меня есть, и... экран не лопнул. Получился живой брат Иоганнес. Выразительность грима тоже искусство (вспомни шаляпинские гримы, например), почти выброшенное из арсенала кино. Киномуза молодая, самонадеянная, это девчонка с окраины, дерзко поселившаяся в богатом квартале старых искусств. И я не знаю другой музы, которая бы так зазналась, как муза дорогого моему сердцу кинематографа. Она отвергает все, в чем мало смыслит. Когда я пришел в кино, то услышал там слово «театральность» как бранное слово, как синоним тривиального, пошлого. Дескать, кино тяготеет к документу, к документальной манере повествования. А когда я принялся снимать «Айболита», то никто не верил, что из этого что-то получится. Михаил Ильич Ромм вызвал меня из комнаты худсовета в коридор и тихим жарким шепотом сказал: «Ролан, это очень смешно, то, что ты написал, только из этого ни черта не выйдет. Но если ты убежден, я буду за тебя». Он действительно был за меня и таким образом с его помощью и с помощью других, тоже мало верящих в успех этой картины людей, сценарий был запущен в производство. Но нужно было быть Роммом, то есть художником с таким педагогическим опытом и такой душевной чуткостью, чтобы не отвергнуть то, чего ты сам не принимаешь, и дать другому возможность попробовать.

Или взять Чаплина, в любви к которому мы оба расписались, того самого Чаплина, который был плоть от плоти не только театра, но и мюзик-холла и эстрады. Ну что похожего на реальную походку реального человека в походке Чаплина? Да ничего! А сочувствие, глубокое, человеческое сочувствие желанию маленького человека лучше жить, быть счастливым, возникает. Да еще какое сочувствие! И это и есть реальность, это и есть жизнь.

Вспоминаю, как исполнял роль Отелло Вахтанг Чабукиани. Я видел в этой роли Лоренса Оливье, но Вахтанг Чабукиани произвел на меня неменьшее впечатление. И хотя Чабукиани не говорил ни слова и в этом смысле был абсолютно непохож на жизнь, как непохож на жизнь любой балет, в его пластике каким-то волшебным образом проявлялась такая правда характера, что балетный спектакль заставил меня и шекспировский текст прочитать иначе, более конкретно, что ли.

А бывает, что тянутся километры пленки — по телевизору и в кино, когда на экране люди сидят за столом так, как сидят в жизни, ходят по улице так, как ходят в жизни... Но там нет ничего похожего на жизнь. Помню, лет пятнадцать-двадцать назад, когда еще не было театра на Таганке и театральная условность была особенна непривычна, я поставил в студенческом театре Московского университета спектакль в совершенно условной манере. Мы приехали с этим спектаклем в город Иванов — в зале сидели ткачихи, простые женщины, хорошо знающие, что такое труд, но, наверное, мало знающие какую-то иную жизнь, кроме своей. И вот я помню, как одна зрительница, утирая слезы, говорила: «Ну как в жизни, ну просто как в жизни». Хотя на сцене, если и было что похоже на жизнь, так это только правда человеческих страстей и судеб.

Мне кажется, во всяком случае я хотел бы на это надеяться, что сегодня происходит поворот к более зрелищному фильму, усложняется язык кинематографа, художников все больше занимают вопросы образной выразительности.

Искусство кино в своих наивысших пиках и достижениях поднимается до уровня литературы. Уже рвутся к поэзии, к философии, и на этих стыках рождается новое «изобразительное слово».

Поворот к новой изобразительности естественно сочетается с поворотом к зрителю, со зрительным залом устанавливаются новые контакты, и сейчас это стало возможно, потому что зритель — я уже об этом говорил — в массе своей изменился и вырос. Двадцать лет назад «Голый остров» заведомо считался скучным фильмом. Тогда зритель был более однороден и понятие «интересный фильм» имело довольно точные параметры, которые укладывались в классические жанры, возникшие еще во времена Великого Немого: комедия, вестерн, детектив.

Сейчас понятие интересного фильма стремительно расширяется, ибо зритель расслоился, классифицировался, и как читатель любого уровня находит себе книгу по интересам, так и кинозритель поднялся на ту ступень, когда он уже стал выбирать фильм, удовлетворяющий его потребности.

Нам грех жаловаться на нашего зрителя. Ведь нормальный американец убежден, что книги должен читать только тот, чья профессия этого требует. У нас же зритель с уважением относится к книге, а даже если и нет, то постыдится сказать об этом вслух. И пока так будет — это счастье. Нередко можно услышать, как иностранцы говорят: «Меня потряс ваш советский зритель». И они правду говорят.

Соловьев. Я, разумеется, согласен с тем, что движение от «киношки» к литературе, к поэзии, к философии — главный путь развития киноискусства. Но еще я думаю, что очень важно на этом пути не утерять изначальную прелесть нового вида зрелища — «синематографа», то есть движущейся фотографии. Сама же фотография, наверное, изначально документальна. Поэтому я с некоторым опасением отношусь к перспективе «повальных» актерских «перевоплощений» на экране. Я все-таки думаю, что «движущаяся фотография» Быкова ценнее «движущейся фотографии» загримированного Быкова. Потому что в моменте восприятия загримированного Быкова для меня всегда таится опасность некоего «загримированного зрелища», которое лично мне в кино не очень по вкусу.

Что же касается прекрасной актерской работы Ю. Никулина в фильме «20 дней без войны», то для меня это свидетельство не столько способности к «перевоплощению» этого замечательного мастера, сколько пленительной широты личности «незагримированного Никулина».

Быков. У тебя слова «загримированное зрелище» звучат чем-то вроде «накрашенная девица». Конечно, очень интеллигентно предпочитать девиц ненакрашенных, однако опасность «загримированного зрелища» это вопрос иного ряда, это вопрос таланта загримированного актера.

Грим для актера кино сегодня проблема особая: это, с одной стороны, расширение актерского диапазона, а с другой — нечто принципиально новое. Пионеры советского кинематографа Эйзенштейн, Пудовкин и другие проводили в жизнь принцип типажного подбора актера. И это было до некоторой степени понятно. Кинематографический актер-профессионал только начинался. С периодом развития неореализма пришла пора типажного актера-непрофессионала. Но типажность непрофессионального актера рассматривалась как типажность внутренняя, сама в себе уже несущая художественный образ. Было тут и другое: у непрофессионального актера отсутствовала актерская пошлость, штампы. Может быть, поэтому позже, несмотря на то, что типажный актер практически сменился профессиональным, никто не отменил и не опровергнул эйзенштейновской или пудовкинской привязанности к типажу. Так вот, грим — это то, что может, пожалуй, примирить типажный и профессиональный подход к подбору актеров: в этом случае грим — приближение к типажу внешнему, а искусство перевоплощения — приближение к типажности внутренней. И вряд ли стоит бояться, как ты говоришь, сплошного потока перевоплощений. Мастерство глубокого перевоплощения для нашего кино пока нечастый случай. Оно предполагает огромный рост актерского мастерства,

виртуозность искусства гримера-художника и т. д. и т. п. Но именно здесь кроется еще одна возможность возбудить интерес современного зрителя, а стало быть еще один возможный (хотя опять-таки совсем не единственный) признак интересного фильма. Загримированный актер — это Щукин в роли Ленина, Бабочкин в роли Чапаева, Лоренс Оливье в роли Отелло. Незагримированный Бармалей из «Айболита», наверное, такая же чушь, как загримированный герой фильма «Сто дней после детства». Загримированная Наташа Ростова, наверное, невозможна, но незагримированный Кот из «Приключений Буратино» невозможен точно так же. И коль скоро Чарли Чаплин нам обоим так нравится, то практически твой вкус расходится с твоей же теоретической декларацией, если, конечно, не считать, что стилистика «Ста дней после детстза» — единственно возможная в современном кинематографе. В стилевом и всяком прочем разнообразии сегодня опять-таки проявляется «интерес» интересного кино. Да собственно, речь ведь идет не о гриме. Я представляю игру и без грима и с гримом, все зависит от того, какие стоят перед нами задачи. Я хочу сказать о другом: о том, что кинозритель очень вырос и по требованиям к актеру в кино вполне слился с театральным любителем искусств.

Соловьев. Зритель действительно у нас уникальный: вспомни, что творится у Музея изобразительных искусств имени Пушкина, когда там какая-нибудь выставка. Тяга к культуре огромная. Очереди на выставки, в книжные магазины, погоня за «лишним» билетиком в театры, на концерты. Фантастика какая-то, просто культурный взрыв! И притом — уважение не просто к книге, без разбора, а к хорошей книге, уважение к авторам, к мыслям, к искусству. В этом ты прав: за последние годы произошло качественное изменение массового зрителя. Люди перестали ходить на плохие фильмы (возможностей посмотреть плохие фильмы и сидя дома, у телевизора, у них более чем достаточно). Люди ходят в кино смотреть хорошие фильмы и ходят не только «на актеров» — «на режиссеров» тоже ходят. Долгое время говорили о конкуренции телевидения и кинематографа, но конкуренции как таковой нет: будут хорошие фильмы — будут зрители ходить в кино.

Быков. Да, популярность кино зависит только от нас самих, от кинематографистов. Вот интересно — народ снова пошел в театр. А ведь какой откат был! Мне кажется, я верно сформулировал: зритель сейчас вернулся в театр, чтобы настоять на своем зрительском достоинстве, потому что и кино и телевидение, чего греха таить, много сделали, чтобы попрать в нем это достоинство. В театре всегда есть элемент условности, всегда какая-то магия. Недаром говорят — «чудо театра». Когда я в детстве смотрел «Синюю птицу», которая пятьдесят лет не сходит со сцены МХАТа и на нее все равно невозможно достать билет, то я ничего не понял. Я и сейчас убежден, что это символическое произведение Метерлинка нормальный ребенок понять не может. Ребенок не может понять, что погоня за синей птицей — это погоня за счастьем. Для него этот символ не имеет никакого смысла. Но я помню, что меня «Синяя птица» волновала, как тайна. Почему же она, эта синяя птица, все время исчезает? Почему же до нее нельзя добраться? Но не меньше меня волновало и «чудо театра», когда на моих глазах возникало то, чего нет в обычной жизни. Меня волновало чудо искусства. И вот это напряженное желание понять, проникнуть в тайну, в заповедное — и есть переживание, которое важно для ребенка. И как можно лишать его этого прекрасного, манящего, непонятного! Это все равно, что лишить его ощущения бездонности неба, огромности мира... По-моему, безответственно снимать как раз до скуки «понятные», разжеванные детские фильмы, которые не требуют от ребенка никаких интеллектуальных усилий. Ведь без усилий дрябнут мышцы мышления, слабеют чувства. Такие фильмы для детей похожи на рыбий жир, прописанный по три раза в день по одной столовой ложке, похожи на щадящую диету язвенников. Но что полезно для больного, для здорового человека вредно: если постоянно кормить его протертыми про-

фитролями, он после этого куска хлеба не сможет съесть.

То же самое и во взрослом кинематографе. Ничто не может причинить искусству столько вреда, как развитая система ползучего серого фильма, которая порождает соответствующую систему мышления и восприятия. И нет у искусства кино большего врага, чем серый фильм. Его основа — псевдореализм. Вот коротко его рабочая формула: реализм — это когда играют просто; ритм — когда играют быстро; сказка — когда красиво; правда — когда все, как у тебя дома; короткая картина всегда лучше длинной; хороший фильм должен отдавать «левизной», а сценарий, конечно же, нужно переделывать (иначе неизвестно, что должен делать режиссер).

Серый фильм имеет свою историю и свою логику развития. Он живуч до чрезвычайности, он паразитирует на бездарности, на стремлении к спокойной жизни в искусстве, на боязни нового. Ведь делать серый фильм — значит обеспечить себе спокойную жизнь. Я снимаю заведомо серый фильм — ну как это хорошо и просто! Никто не волнуется ни одного дня. А если кто-то делает фильм экспериментальный, новаторский — всем плохо. Все должны беспокоиться по поводу беспокойного художника, и ведь еще неизвестно, что выйдет в результате. А с серым фильмом, который ведь и задумывается и планируется как серый, все заранее ясно. Фильм, подобного которому вчера еще не было, в потоке производства нестандартен. Он производственно неудобен и потому невыгоден. Он требует дополнительных душевных затрат. Серый же фильм регламентирован, и это удобно и производственно и с точки зрения проката.

Ну а как быть со сложным постановочным фильмом, с интересным фильмом, о котором мы только что говорили? Я не берусь давать рецепты, прекрасно понимая, что не все вопросы можно решить сидя за письменным столом. Для меня создание интересного кино — это прежде всего создание творческого климата в кино. И в первую очередь, это борьба против неинтересного кино, против штампа, который сейчас стал для некоторых производственников и даже, что уже вовсе дико, критиков, чуть ли не признаком профессионализма.

По существу, вопрос интересного кино — это вопрос о качестве. Вопрос, который поднимался на XXV съезде нашей партии. Вопрос, действительно очень сложный и непросто решаемый.

Но одно безусловно: чтобы создать интересное кино, надо прежде всего помнить об искусстве кино, о его особых и необыкновенно богатых эстетических возможностях.

Беседу записала Т. Иенсен

Дыхание эпоса

И. А. Савченко и его фильмы

Ростислав Юренев

Он был молод

Он долго, почти все годы своей творческой жизни считался самым молодым. Самым молодым — среди корифеев советской кинорежиссуры, хотя между ним и Пудовкиным, Довженко, Эйзенштейном было всего что-то около десяти лет разницы; самым молодым и среди режиссеров «второго призыва», хотя Пырьев, Ромм, Шенгелая были старше его всего лет на пять. Просто он начал чуть позже их и первые годы оставался в тени, а когда заставил о себе думать и спорить, те уже ушли далеко вперед. Но, подойдя к первому десятилетию своей режиссерской работы в кино, Савченко создал фильм, вошедший в «золотые списки» нашей кинолетописи и до сих пор сохранивший силу и свежесть подлинного искусства. А потом были еще картины — самобытные, яркие, талантливые, наполненные самой жизнью и творческим воображением режиссера.

К сожалению, в киноискусстве Савченко проработал всего лишь два десятилетия. Он ушел из жизни трагически рано — сорока четырех лет.

Но сделать за эти годы он успел столько, чтобы навсегда остаться в истории киноискусства.

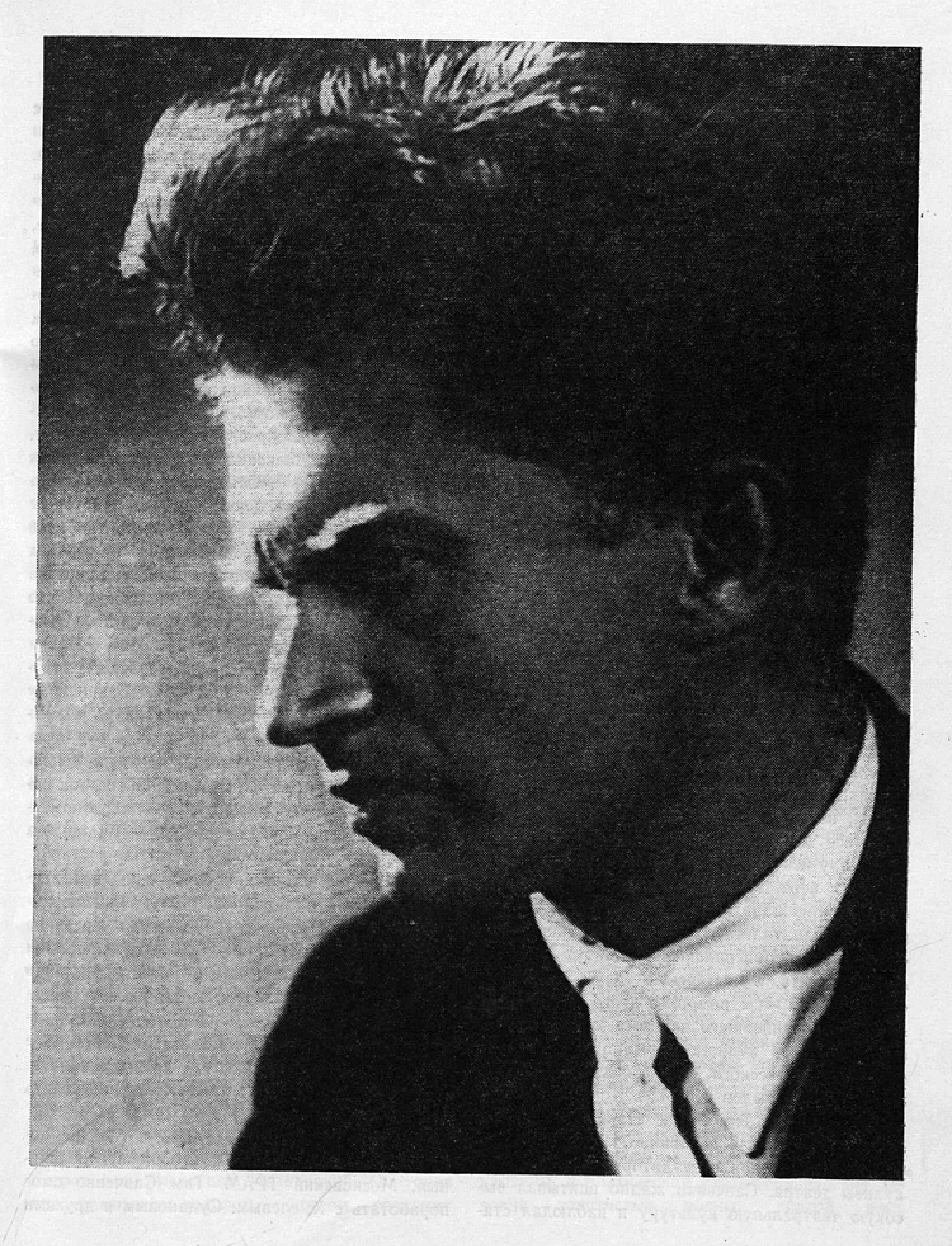
Застенчивый до заикания и решительный до дерзости, хмурый и дерганый, но умеющий быть приветливым и тихим, он не сразу сходился с людьми, но, сойдясь, становился подлинным другом, советчиком, учителем, опорой. Десяток первоклассных фильмов, десяток талантливых учеников и неизгладимая, влюбленная память в сердцах тех, кто встречался с ним в труде и мечтаниях, — разве этого не достаточно для бессмертия?

●

Игорь Андреевич Савченко родился 11 октября 1906 года в Виннице, в самом сердце щедрой украинской земли. Интеллигентная семья, культурные и художественные интересы, мать — музыкантша, умевшая вовлечь в мир искусства всех детей, друзей, учеников. Но идиллия вскоре была нарушена войной. Сперва — первой мировой, а потом — гражданской. Винницей не раз овладевали вооруженные силы разных партий и намерений. Подростком Савченко слышал и шорох пуль и посвист сабель и плеток, видел над головой конские копыта, пух из перин, тихо разлетавшийся по улицам, по которым прокатился погром, пожарища мирных домов, трупы на мостовой, артиллерийские позиции в палисадниках. Почему он не сбежал за каким-нибудь конным отрядом, не уцепился за борт тачанки?

Почему он очутился вдруг в театральной студии актрисы Арди-Светловой, обучавшей дикции, танцу и драматическому искусству и мечтавшей о постановке в Виннице героических трагедий? Почему так долго делил любовь к театру с увлечением рисованием, преподававшимся в соседней живописной студии?

Из обеих студий проторенные пути вели в городской театр. В него Савченко и попал.



В театре шустрого паренька и за мелкими поручениями посылали, и роль переписать доверяли, и декорацию подмазать, и, наконец, — о счастье! — сыграть какого-то старика, с лысиной и седой бородой, в широчайшем сюртуке с плеча заболевшего комика. Безотказность, инициатива, искреннее увлечение искусством и упорное стремление все попробовать, всему научиться, все постичь провели белобрысого и вихрастого Игоря через множество обязанностей и театральных должностей, пока не сделали его актером и режиссером. Он выходил на сцену вместе с Орленевым, братьями Адельгейм, вместе с Гнатом Юрой и Амвросием Бучмой, играл и по-русски и по-украински в пьесах Шекспира и Шиллера, Гоголя и Островского, Франко и Карпенко-Карого, а также и в пьесах современных пролеткультовских и даже местных винницких авторов.

Опыт за семь лет был приобретен им нешуточный, и никто не удивился, когда в 1925 году девятнадцатилетний Савченко вместе со своим ровесником (тоже будущим кинорежиссером) Виктором Эйсымонтом возглавил передвижной рабочий театр «Красный галстук», разъезжавший по округе с сатирическим и агитационным репертуаром. Играли и в полевых станах, и в цехах, и в школах, и в казармах, играли и на больших сценах и на сдвинутых столах; а главное — наблюдали вокруг себя жизнь, вздыбленную революцией, и с каждым днем все тверже укреплялась вера в созидающую силу искусства.

Эта-то вера, эта прикосновенность к живому, нужному народу искусству и привела вскорости двадцатилетнего худрука на школьную скамью, в Ленинградский институт сценических искусств, в мастерскую Л. С. Вивьена, а вслед за тем — с помощью этого культурнейшего и одареннейшего педагога, артиста и режиссера — за кулисы Александринки, в святая святых русского драматического театра, где играли Давыдов и Юрьев, Корчагина-Александровская и Тиме, где ставили Вивьен и Петров, где писали декорации Головин и Акимов. Так, переходя из аудиторий института за кулисы театра, Савченко жадно впитывал высокую театральную культуру и наблюдал становление советской драматургии, связанное с именами Константина Тренева, Всеволода Иванова, Бориса Ромашова, Владимира Киршона.

Увлекательные и сложнейшие были времена... В цитадели русского сценического реализма бушевала нешуточная борьба. Молодые, воспитанные революцией художники отважно, а подчас и безжалостно штурмовали классические традиции, вместе с новым, советским содержанием несли на сцену и новые методы, новые формы. Умный и чуткий Вивьен, строго требовавший от студийцев прочных и широких знаний, не сдерживал их стремлений к новому, самостоятельному, небывалому. Так каждодневное соприкосновение с живыми традициями могучей Александринки естественно и прочно сочеталось у Савченко и его сотоварищей с новаторскими экспериментами, которым они предавались в рабочих кружках, в «Синей блузе», в нарождающихся ТРАМах — театрах рабочей молодежи. Работа в ТРАМе принесла молодому режиссеру такую известность, что его пригласили в Баку для руководства только что организованным там ТРАМом.

Савченко, не колеблясь, согласился. Три года — 1929—1932 — он посвятил Бакинскому ТРАМу, сделав его одним из лучших, заметнейших театров такого рода. А потом — перенес трамовские агитационные, плакатно-декламационные приемы и в кино; в 1931 году он поставил первую свою картину — короткометражку о политехнизации школы — «Люди без рук».

Картина не удалась. Ее идея была неверной, форма — надуманной, вычурной, «левацкой». Гораздо большее значение для Савченко имела встреча с Николаем Шенгелая, съемки у него в «Двадцати шести комиссарах» в роли эсера. Образ получился острый, внешне выразительный, запоминающийся. Работа с талантливым режиссером, дружески делившимся с юным театральным коллегой своим кинематографическим опытом, дала Савченко очень много.

Гастроли Бакинского ТРАМа в Москве повлекли за собой переход Савченко в центральный, Московский ТРАМ. Там Савченко смог поработать с Хмелевым, Судаковым и другими

мхатовцами, взявшими в начале 30-х годов шефство над театром рабочей молодежи. Но тяга к кино не ослабевала. И в 1933 году Савченко окончательно переходит из театра на киностудию «Межрабпомфильм».

Кино только что стало тогда звуковым. Наступил сложный период. Еще ставились немые фильмы, а к звуковым печатались немые варианты; киносеть была еще по преимуществу старой, немой. Производство собственной аппаратуры и пленки для звуковых картин еще только налаживалось. Повсюду слышалось: кризис, трудности, отставание. Но дело было не только в технических неполадках. Искусство кино мучительно вступало в новую фазу развития. Казалось, великий дух новаторства, породивший прогремевшие на весь мир шедевры от «Броненосца «Потемкин» и «Матери» до «Обломка империи» и «Земли», исчерпал себя, выдохся, поутих. Эйзенштейн, вернувшийся из долгого зарубежного путешествия без единого фильма, молчал. Пудовкин, Шенгелая, Вертов терпели неудачу за неудачей. Довженко ругали за «Ивана»... «Новаторы прошлого» (так стали называть тридцатипятилетних классиков немого кино!) отбивались: кино потеряло свою специфику, плетется в хвосте у театра! И правда, экран заполнили театральные актеры с отчетливой дикцией и бытовой пластикой, монтаж замедлился, подчиняясь ритму диалогов, ракурсы потеряли остроту.

И в этой атмосфере Савченко, только что пришедший из театра ученик Вивьена, лет пять назад почитавшегося неисправимым ретроградом, намеревался экранизировать поэму Александра Жарова, тоже не грешившего новаторством в духе футуризма, конструктивизма, имажинизма, а писавшего в традиционных формах... Никто от этого дебюта ничего сенсационного не ожидал.

А между тем вихрастый и заикающийся выученик Александринки и «омхатившегося» ТРАМа вовсе не собирался насаждать в кино традиции русского театрального реализма, как делали тогда вошедшие в силу Владимир Петров или Александр Ивановский. Он горел еще трамовским задором, опытом создания актуальных, синтетических, дидактических зрелищ, сочетающих музыку и плакат, декламацию и чечетку, публицистику и физкультуру. И если ТРАМы пытались преодолеть правильную структуру драматического действия, то в кино рушить все театральные навыки было еще заманчивее.

Так, незаметно для критиков и киноведов, Савченко через десятилетие повторил в смягченной форме путь Эйзенштейна: от изучения и разрушения театральных методов (тогда Пролеткульт, теперь ТРАМ!) к мысли, что театр совершенствовать незачем, лучше обратиться к кино.

Но если Эйзенштейном владели гигантские замыслы — серия фильмов «К диктатуре», полное изображение революции 1905 года, Савченко избрал тему, казалось, самую скромную: о роли гармоники на селе.

Первые годы коллективизации, с их яростными классовыми боями, с их трагедийными конфликтами, рождали также бесчисленное количество малых, порой почти незаметных проблем. Шла ломка не только привычных трудовых отношений, но и устоявшегося быта, повадок, обычаев. Молодой задор поборников новой жизни порой приводил к забвению или даже к отрицанию хорошего, но привычного, старого. В этих условиях комсомольский поэт Александр Жаров и вступился за сельскую гармонику, за девичьи хороводы, за посиделки с песнями, он призвал комсомольцев не отдавать гармонику старому, уходящему и враждебному укладу. И Савченко подхватил этот призыв. Не смущаясь краткостью и незамысловатостью фабулы поэмы, он сделал ее основой первой советской музыкальной кинокомедии.

Он нашел молодых и обаятельных актеров — Петра Савина на роль гармониста, секретаря комсомольской ячейки, Зою Федорову — на роль комсомолки Марусеньки. Сам он с надрывом и злобной страстностью изобразил кулака Тоскливого, дурманящего молодежь заунывными «страданиями». Но не драматические характеры стали основой удачи картины, а поэтическая атмосфера русской деревни — золотистые волны спелой ржи,

юные березки у околицы, живописная излучина реки, тихие облака над бескрайними полями. Все это было отлично снято, уверенно и ритмично смонтировано в лад музыке С. Потоцкого, широко использовавшего русские песенные, плясовые, частушечные интонации. Порой увлечение кинематографической выразительностью отдавало ученически наивными поисками: огромная, во весь экран гармонь вздыхала и испускала дух, когда «комсомолист Тимошка» задумывал ее оставить, беспокоясь о сохранении своей «секретарской солидности», многовато упражнялись в унылом пении кулацкие сынки. Зато сцена деревенского гулянья и особенно сцена уборки урожая, пронизанная солнцем, движением, музыкой, были по-настоящему хороши. Они во многом предвосхитили поэтические гимны урожаю из позднейших картин Пырьева.

«Гармонь» имела безусловный успех. Раздавались и критические голоса: слабость сюжета, поверхностное изображение классовой борьбы, злоупотребление музыкой. Не все критики поняли, что рождается новый жанр музыкальной комедии, мюзикла, как сказали бы мы сейчас, что молодой дебютант открывает целую область кинематографического творчества, в которой прославятся Г. Александров, И. Пырьев, К. Юдин, Э. Рязанов и многие другие, превысившие достижения Савченко, создавшие более совершенные и долговечные фильмы. Но первенство-то все же остается за Савченко. И это история киноискусства помнит.

Казалось бы, прирожденная музыкальность, трамовский опыт, успех кинодебюта — все обещало Савченко карьеру комедиографа. Однако новые обращения к комедии успеха ему не принесли. Сразу же за «Гармонью» последовала неудача «Случайной встречи» — попытки решения в комедийном ключе семейно-бытовой проблемы. Ни смешного, ни поучительного в этой дидактической картине не было. И Савченко круто изменил свои жанровые пристрастия. Романтика, возвышенная поэтичность, драматизм стали отныне приметами его творчества.

Поворот от раннего, комедийного Савченко к зрелому, романтическому ознаменован и освоением украинской тематики. Но вернул Савченко на родную ему украинскую землю русский писатель-романтик Аркадий Гайдар.

Рассказ Гайдара «Р. В. С.» о том, как грозные события гражданской войны формировали характеры двух украинских мальчуганов, пробудил в Савченко воспоминания детства. Режиссер всем сердцем воспринял идею писателя о духовном созревании ребят, о серьезном и верном восприятии ими судеб народных, испытаний, которым подвергалась Родина. Образ комиссара Красной Армии воплотил в себе в фильме непобедимую силу и справедливость революции, а образ деда-бандуриста — вечную тягу народа к свободе, миру, труду. Савченко не побоялся расширить масштабы гайдаровского повествования, придав ему эпическую величавость, размах. Образ деда, горделивого певца, сражающегося лирой как грозным оружием, лишь намеченный в рассказе, накрепко вошел из этой картины в последующее творчество Савченко, став любимым носителем идей народности и свободы в большинстве его фильмов. Этот образ уходит корнями в украинскую народную поэзию, в «Тараса Бульбу» и поэмы Шевченко, он живет в стихах современных поэтов — Тычины, Бажана, Малышко, он воплотился и в фильмах Довженко — в «Звенигоре», «Арсенале», «Земле», «Щорсе».

В «Думе про казака Голоту» дед-бандурист укрывает раненого комиссара, руководит смелыми поступками детей, наконец, он выходит обуздать наглого атамана перед лицом притихшего, запуганного бандитами села, против пистолета и плетки узурпатора подымает голос поэзии, звуки лиры. И звучит над родными просторами старинная дума про вольнолюбивого казака Голоту, защитника бедноты, поборника справедливости...

Подобно тому, как «Гармонь» стала у истоков советской музыкальной комедии, так «Дума про казака Голоту» стала одной из первых советских картин для детей, картин серьезных, возвышенно-романтических и именно этим близких юным сердцам. Критика, весьма положительно оценившая картину, все же недооцени-

ла ее новаторского значения. А Савченко вторично показал в ней себя как подлинный новатор. И — пошел дальше. Он не сделался ни комедиографом, ни постановщиком фильмов для детей. Тем не менее романтическое начало, так отчетливо проступившее в «Думе про казака Голоту», стало одним из основных начал во всем его творчестве.

Это доказал следующий же его фильм — «Всадники».

Савченко и сценарист Всеволод Павловский обратились к вышедшей в 1935 году одноименной тоненькой книжке Юрия Яновского. С первых же строк она поражала читателя значительностью описываемых событий, высоким пафосом повествования. Наполненный метафорами, сильно ритмизированный язык, монументальность героев, высокий трагизм событий — все это отвечало стилистике, которую нащупал и утверждал в своем искусстве Савченко. «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это — проповедь романтизма? Да, если социальный героизм, если культурно-революционный энтузиазм творчества новых условий жизни в тех формах, как этот энтузиазм проявляется у нас, — может быть наименован романтизмом», — писал в те годы Горький[1].

Именно такой возвышенный, но отнюдь не оторванный от жизни романтизм — одно из русел, направлений метода социалистического реализма — и стал основой творческого своеобразия Савченко.

Фильм сильно отличается от книги. Взяты события, рассказанные в четырех новеллах из семи, составляющих роман; к ним добавлены мотивы из других рассказов Яновского; введены совершенно новые события и персонажи. Но дух книги был сохранен, даже усилен, воссозданный новыми, кинематографическими средствами. Прекрасно слились украинские просторные пейзажи оператора В. Окулича с напевной симфонической музыкой С. Потоцкого. Режиссерское решение большинства эпизодов отличалось силой, темпераментом, лаконизмом, незабываемыми деталями: убитый солдат с мешком, из которого медленно сочится зерно; одинокое деревце над разграбленной деревней; гуси под конвоем немецких солдат — все это сделано мощной, уверенной рукой.

Слабее удались в фильме человеческие образы. Л. Свердлин, М. Трояновский как бы приземлили образы легендарного комиссара Чубенко и былинного деда Мусия Половца, пытались поэзию пересказать прозой, придать героям бытовое правдоподобие. Традиционно решались и отрицательные персонажи — националисты, оккупанты, предатели. Только довженковский актер С. Шкурат нашел в образе украинского землепашца Недоли и лирическое простодушие, и трагедийную мощь, и украинскую мягкость, и горделивое крестьянское достоинство.

«Всадники» не стали в ряд выдающихся фильмов тех лет. Их заслонил вышедший одновременно могучий довженковский «Щорс». Но даже рядом с этим шедевром «Всадники» все же прозвучали достаточно внушительно.

После «Всадников» стало ясно: Украина формировала своего второго корифея, режиссера-романтика, режиссера недюжинного своеобразия. Ему нужно было набрести на тему, которая раскрыла бы его дарование во всей красоте. Такой темой явилось воссоединение Украины с Россией, идея вечного братства двух народов, образ Богдана Хмельницкого.

Шел 1939 год. Под ударами фашистской Германии пала панская Польша. Украина получила возможность объединить свои исконные земли и слиться в братском единении с единокровной Россией. В горниле этих событий естественно вспоминались надежды и замыслы Богдана Хмельницкого, его роль в истории Украины и России. Об этом и написал пьесу, а затем и сценарий украинский драматург Александр Корнейчук.

Сложную и продолжительную борьбу Хмельницкого драматург ограничил событиями 1648 года — разгромом войск Стефана и Николая Потоцких у Желтых Вод и у замка Корсун. К ним он присоединил еще мотивы борь-

---

[1] М. Горький. О литературе. М., «Советский писатель», 1937, стр. 157.

бы с крымским ханом и, главное, сближения с Россией, в котором прозорливый Богдан справедливо видел будущее своего народа. Личная драма Хмельницкого — измена жены, красавицы польки — сплетена Корнейчуком с сюжетными линиями народных героев — Кривоноса, Богуна, дьяка Гаврилы, казака Тура, а с другой стороны, с предательством войскового писаря Лизогуба. Все эти сюжетные линии, приобретающие подчас характер отдельных новелл, придали драме эпическую широту, но и поставили режиссера перед опасностью фрагментарности и иллюстративности.

Савченко преодолел все трудности и создал произведение многоголосое, но единое, монолитное, пронизанное главной темой — темой восставшего свободолюбивого народа. Образы украинских патриотов — трагические и комедийные, главные и эпизодические, исторические и вымышленные — сливаются в фильме в единый образ народа, борющегося за свою независимость, так же, как основные сюжетные линии естественно и прочно сплетаются в широких массовых народных сценах. В широкую степь под грозовым небом уходят народные певцы «лыцари» — бандуристы, уходят призывать к восстанию; кипит, готовясь к войне, Запорожская сечь; неудержимы конные атаки под Желтыми Водами; как торжественный реквием звучит сцена похорон казака Тура; в стремительном ритме решены рукопашные поединки в замке Корсун; ярко льется свет, ликующе звучат хоры при въезде Хмельницкого в Киев. Каждая из этих народных сцен решена в своем особом поэтическом ключе. А между массовыми сценами щедро рассыпаны драматические и комедийные эпизоды, в которых искусно прослеживаются индивидуальные судьбы героев. И все это многоголосье пронизано единой идеей народного освобождения и воспринимается зрителем как нечто нерасторжимо целостное, монолитное.

«Богдан Хмельницкий» был удивительно снят оператором Юрием Екельчиком. Такой красоты, такой пронзительной эмоциональности пейзажей киноискусство знает немного. Николай Мордвинов сыграл Хмельницкого умным, твердым, самоотверженным и последовательным патриотом, военачальником огромной смелости и инициативы. А рядом с ним М. Жаров блеснул озорным народным юмором, Б. Андреев тронул простодушием и физической мощью, Д. Милютенко, В. Полицеймако, Б. Безгин, Р. Ивицкий и другие артисты взволновали образами подлинно историческими, живыми, надолго запоминающимися.

«Богдан Хмельницкий» завершил собою золотую серию больших историко-патриотических фильмов тридцатых годов, куда вошли «Петр Первый», «Александр Невский», «Суворов», «Минин и Пожарский», «Емельян Пугачев», «Салават Юлаев», «Арсен» и другие фильмы на темы истории русского и других народов Советского Союза. Воспитывая в зрителях чувство Родины, любви к Отчизне, возбуждая гордость подвигами предков, фильмы эти хорошо, надежно готовили сознание советских людей к испытаниям грядущей войны.

И когда война грянула, советское киноискусство стало верным оружием, незаменимой духовной пищей для сражающегося народа. Игорь Савченко, назначенный в 1940 году художественным руководителем Киевской киностудии, провел нелегкие годы эвакуации в Ашхабаде. Там помог он начинающему режиссеру Г. Гричеру-Чериковеру закончить фильм «Годы молодые», тепло встреченный зрителем. Там он и сам поставил короткометражную новеллу «Квартал № 14» — о движении Сопротивления в Польше. Там экранизировал героическую комедию А. Корнейчука «Партизаны в степях Украины». Все эти работы были значительно ниже творческих возможностей режиссера, носили следы спешки, неоднократных переделок сценариев, производственных трудностей и неполадок. Но нельзя забывать условий, в которых они создавались. Киностудии в полном смысле этого слова в Ашхабаде не было. Электроэнергии не хватало. Средства отпускались минимальные. А фильмы были нужны. Война требовала активного вторжения киноискусства в жизнь. И Савченко делал фильмы о войне, преодолевая все трудности и препятствия, понимая, что своим искусством он борется за свободу своей страны.

В 1943 году, когда после перелома в ходе военных действий киностудия «Мосфильм» возобновила свою производственную деятельность, Савченко приехал в Москву, где приступил к постановке фильма «Иван Никулин — русский матрос» по одноименной повести Л. Соловьева. Героический эпизод сражения группы раненых советских моряков с вооруженным до зубов вражеским десантом дал режиссеру и актерам И. Переверзеву, Б. Чиркову, С. Каюкову, Э. Гарину возможность создать несколько героических характеров простых советских людей, спокойно глядевших в глаза смерти, просто, без громких слов, отдающих свои жизни за общее святое дело. Не выделяясь из целого ряда фильмов на военную тему, эта работа Савченко все же вошла в историю советского кино как первый опыт освоения оригинального, отечественного метода цветовой съемки.

Экспериментирование с цветом, впрочем, сознательно отводилось Савченко в этой картине на второй план; главным для Савченко и кинооператора Ф. Проворова было подчинить выразительные возможности цвета воплощению патриотической идеи фильма. И суровые краски войны — огонь и дым разрывов, черные пятна танков на золотистом фоне полей — были удачно противопоставлены застенчивой красоте родной природы — зелени деревьев, чистой синеве неба.

Работа с цветом увлекла Савченко. Но возможность продолжения экспериментов пришла лишь после победы, в 1945 году. После героического напряжения военных лет, после строгого подчинения искусства суровым требованиям того времени многих советских художников поманила возможность отдохнуть, вернуться к мирным, веселым, развлекательным сюжетам, тем более если они как-то перекликались с современностью. И старый водевиль Федорова «Аз и Ферт», рассказывавший о возвращении русских солдат после наполеоновской войны, показался Савченко достойным перенесения на экран. К сожалению, история о завещании капиталов тетушки, назначившей для своей наследницы жениха обязательно с инициалами «Аз» и «Ферт», на которой построен водевиль Федорова, оказалась слишком слабым каркасом не только для бодрых массовых сцен возвращения победоносных войск, о которых грезил режиссер, но и для поисков бодрящих цветосочетаний. Фильм Савченко «Старинный водевиль» был беспощадно разруган критикой, не пожелавшей заметить ни остроумной игры М. Штрауха, ни изящных композиций оператора Е. Андриканиса. Не мудрено, что вторичная неудача, которую он потерпел в области кинокомедии, навсегда побудила режиссера отказаться от легких жанров и вернуться на испытанную стезю героики, эпопеи.

В те послевоенные годы советская кинематография предприняла многотрудный, требующий большого художественного мастерства и политической зрелости опыт создания серии художественно-документальных фильмов об основных операциях, о главных ударах, нанесенных Советской Армией по фашистским захватчикам. Лучшие писательские и режиссерские силы были устремлены на выполнение этой задачи. Игорю Савченко вместе с писателем Аркадием Первенцевым поручили кинорассказ о так называемом «Третьем ударе», в результате которого был освобожден Крым. Постановка осуществлялась на Киевской киностудии.

Из десяти задуманных фильмов до зрителей дошло лишь три: двухсерийные эпопеи «Сталинградская битва» Владимира Петрова и «Падение Берлина» Михаила Чиаурели и односерийный «Третий удар» Савченко, появившийся на экранах первым. Авторы этих эпопей, при активной поддержке руководства кинематографии и кинокритиков, поспешили провозгласить рождение нового «художественно-документального» жанра и даже объявить этот жанр основным, возглавляющим дальнейшее движение киноискусства вперед.

Как показало время, эти теоретические обобщения во многом были преждевременными, преувеличенными. Основная особенность военных эпопей — стремление к полному и точному воссозданию действительно происходивших событий — была для советского киноискусства традиционной: «Броненосец «Потемкин», «Ча-

паев», «Волочаевские дни», «Мы из Кронштадта» и многие другие историко-революционные фильмы были не менее масштабны и исторически точны. И именно благодаря следованию их традициям три военные эпопеи достигли несомненных успехов в решении массовых сцен, в создании атмосферы военных лет, в воссоздании исторической перспективы изображаемых событий. Но в отличие от классических фильмов двадцатых и тридцатых годов художественно-документальные фильмы несли на себе отчетливый отпечаток ошибочного толкования темы Великой Отечественной войны. Эти ошибки привели не только к односторонней оценке исторических событий, но и к схематичному изображению солдат и офицеров, рядовых и типических представителей сражающегося народа.

Эти недостатки были присущи и «Третьему удару», но в гораздо меньшей степени, чем фильмам М. Чиаурели и В. Петрова. Игорю Савченко и Аркадию Первенцеву так же, как и многим актерам, удалось не только создать великолепные батальные сцены, полные движения, темперамента, экспрессии, но и впечатляющие образы людей — от генералов, командующих фронтами и армиями, до рядовых солдат и матросов. Артисты Ю. Шумский, В. Головин, М. Романов в сдержанной, благородной манере показали маршалов Василевского, Малиновского, генерала Антонова. Обаяние живого ума, юмора и беззаветной храбрости в сочетании со стратегической талантливостью раскрыл С. Блинников в роли генерала Захарова. Не менее ярко сыграл М. Бернес роль бывалого старшины Чмыги, а его боевые товарищи — русские, украинские, грузинские, узбекские солдаты — были увлеченно, горячо воплощены молодыми учениками Савченко.

Как и в батальных сценах «Богдана Хмельницкого» и «Ивана Никулина», Савченко удалось сочетать в «Третьем ударе» масштабность, динамику, многоплановость с показом индивидуальных судеб, личных подвигов солдат. И в этом основное достижение фильма.

Незабываемые сцены штурма Татарского вала, форсирования Сиваша, высадки десанта под Керчью решены в резких переходах от общего к частному, от широких общих планов к крупным планам солдатских лиц, от просторов, исчерченных огненными трассами реактивных снарядов, до дрожащих от напряжения рук, вытаскивающих из воды тяжелые орудия. Стремительный короткий монтаж и внутренняя динамика кадров, подчеркнутая мерцанием света — лучами прожекторов, разрывами снарядов, — создают гармонию нарастающего ритма. Развязкой драматической композиции фильма служит сцена штурма Сапун-горы. Она решена как бы с точки зрения атакующих солдат, несущих на огнедышащую высоту, захваченную врагом, победоносное красное знамя. Сделав несколько шагов вперед, падает знаменосец, но знамя подхватывает другой. Бьющееся на ветру, разрываемое осколками и пулями, знамя неуклонно движется вперед и вверх. Наконец — в руках у старшины Чмыги — оно взвивается на вершине, и тогда с высоты Сапун-горы нам открывается широкая кипучая панорама битвы. Короткие кадры ведут зрителя в Херсонес, в Севастополь... Фашисты в панике грузятся на корабли. Красное знамя освобождения реет над Крымом.

Успех «Третьего удара» утвердил Савченко в числе лучших, авторитетнейших советских кинорежиссеров. С огромным увлечением передает он в эти годы свой опыт молодежи в руководимой им творческой мастерской во ВГИКе. Среди его учеников — Александр Алов, Владимир Наумов, Юрий Озеров, Марлен Хуциев, Феликс Миронер, Латиф Файзиев, Григорий Мелик-Авакян и другие режиссеры, создавшие впоследствии много талантливых фильмов. Все они участвовали в съемках «Третьего удара», и все они стремились принять участие в новой работе своего учителя. А работа эта ответственна и увлекательна. Савченко была поручена главная картина Киевской киностудии — «Тарас Шевченко».

Биографические фильмы о великих людях стали к началу пятидесятых годов основным направлением в деятельности всех советских киностудий. К сожалению, были в этом увлечении гениями нашего прошлого и отрицательные черты: мало уделялось внимания совре-

менникам, предавались забвению целые области, целые жанры кинематографического творчества, да и в художественном осмыслении биографий давали о себе знать стандарт, дидактика, парадность. Тем не менее недостатки эти не должны заслонить от нас основного: воспевая великих деятелей нашего государства, науки, культуры, армии, кинематографисты союзных социалистических республик делали свои достижения всеобщими, всесоюзными, осуществлялось взаимопроникновение национальных культур, создавалось многонациональное социалистическое киноискусство. Вслед за русскими фильмами о Ленине и Свердлове, о Павлове и Мичурине, о Глинке и Мусоргском выходили грузинский — о Церетели, узбекский — о Навои, казахский — о Джамбуле, латышский — о Райнисе, белорусский — о Заслонове, армянский — о Давид-беке... В этом ряду фильм о Тарасе Шевченко, великом украинском кобзаре, должен был показать величие украинской культуры, ее неразрывную связь с культурой русской, ее революционный пафос, ее чарующую самобытность.

Понимая всю сложность своей задачи, Савченко отказался от предложенного ему готового сценария, углубился в изучение материала, в постижение стихов, повестей, картин Шевченко, в чтение исследований о нем; он посещает Киев, Канев, Гурьев, Ленинград... Количество фактов трагической жизни поэта, собранных Савченко, росло. Их хватило бы на много фильмов, и Савченко начал трудиться над романом о Шевченко. Но основным делом, главной задачей тех лет для него все же остается фильм. Смело пригласив на заглавную роль молодого артиста Сергея Бондарчука, он начал работу над фильмом на сцене Московского театра киноактера, где стремился найти действенное, драматическое оформление событиям жизни поэта и дать возможность актеру глубоко и полно проникнуть в его характер, в его судьбу, в его душу.

Съемки проходили долго, трудно. Савченко часто болел, его мучили головные боли, уныние, слабость. Но к каждой сцене, к каждому кадру он относился с величайшей требовательностью: по многу раз репетировал, переосмысливал сделанное, переснимал. И фильм получился вдохновенный, полный надежды и страдания, нежности и гнева.

Уже с первого появления на экране С. Бондарчук приковал к себе внимание необычайной значительностью, силой духа своего героя. Его большие, жгучие, полные чувства глаза придавали каждой сказанной фразе, каждому — даже самому обыденному — действию тревожащий, затаенный смысл. Его исполнение стихов Шевченко, свободное от актерских эффектов, было полно внутреннего волнения и того горделивого человеческого достоинства, которое отличает выдающиеся таланты. Режиссер сталкивает поэта и с царскими чиновниками, и с украинскими националистами, и с крепостными крестьянами, и со свободомыслящими интеллигентами, и всюду Шевченко разный, то замкнутый и угрюмый, то резкий и язвительный, то нежный и грустный, то пылкий и решительный. Встречается Шевченко и с традиционными для фильмов Савченко бандуристами, народными певцами. Да и в самом образе поэта живет дух украинского народного певца.

К лучшим достижениям советского киноискусства относится сцена Шевченко в Гурьевской ссылке. И бессмысленная муштра на раскаленном добела плацу, и моральный поединок с пьяными, куражащимися офицерами, и поднятая до трагических высот палочная расправа с непокорным русским солдатом, которого сильно, страстно сыграл Михаил Кузнецов, волновали, надолго врезались в память. Мизансцены, ритм, цветовое решение этих сцен сдержанны и гармоничны. Всюду в центре Шевченко — Бондарчук, его глаза — то затуманенные безысходной болью, то вспыхивающие самолюбием и гневом, то полные отчаяния, то смягченные слезой благодарности и надежды.

Актеры М. Бернес и Л. Кмит в ролях офицеров, И. Переверзев в роли польского революционера Сераковского играли тонко, сложно. Они как бы аккомпанировали Бондарчуку в его понимании, в его воплощении трагедии великого поэта.

К сожалению, завершающие сцены фильма удались значительно слабее. В них ощущается скороговорка, старание вместить множество фактов, мыслей, образов, обстоятельств. И радость освобождения, и разочарование в царских милостях, и встречи с Чернышевским, Добролюбовым, Курочкиным, и рост революционного сознания, и борьба с болезнью... Запоминаются тут только сцены на пароходе, когда, возвращаясь из ссылки, Шевченко рвется навстречу Волге, России, свободе и, глядя на труд кочегаров, думает о необоримости народных сил.

Но как-то наспех введенные в фильм революционные демократы говорят цитатами из своих статей, но искренний друг Шевченко Брюллов сыгран манерно и скучно, но времени для фильма остается все меньше, а новые темы все возникают и возникают...

Савченко не успел закончить свой последний, неровный, столь много ему стоивший и в целом столь победительно-талантливый фильм. Он умер 14 декабря 1950 года - внезапно, скоропостижно. Впрочем, другой, не столь одержимый, не столь несгибаемый человек — в его положении давно бы уже лежал в постели, давно бы томился болезнью, сникал, ослабевал бы. Савченко же работал до последнего дня. Шли съемки, на столе дожидался роман, во ВГИКе ждали студенты со своими этюдами, экзаменами, надеждами.

Еще вчера он виделся с ними. Говорил о счастье и о долге художника, о том, как приходит ощущение творческой зрелости, о готовности своей к полету в неизведанные дали искусства. А сегодня — умер. Его смерть потрясла советских кинематографистов, неутолимой болью отозвалась в сердце всей советской культуры. У его гроба рыдающий Пырьев произнес незабываемую речь о жестокой и прекрасной, опасной и завораживающей профессии кинорежиссера.

И действительно, при всей своей резко очерченной индивидуальности, при всем своеобразии своих картин, своей судьбы, Игорь Савченко входит в историю искусства как типичнейший пример, как некий эталон истинно советского кинорежиссера.

Он интернационален. Русская и польская, узбекская и азербайджанская художественные традиции ощутимы в его картинах. И вместе с тем он национален. Его родина — Украина нашла в нем вдохновенного певца. Его поэтика, его темперамент, дух его произведений — украинские. Только советское многонациональное искусство могло породить такого кинорежиссера!

Он многогранен. Актер, художник, литератор, педагог. И куда бы он ни прилагал свои силы, всюду он шел своим, нехоженым путем, всюду добивался заметных, интересных результатов. И именно эта многогранность позволила ему стать вдохновителем и организатором творческого труда многих художников разных профессий.

Новаторский вклад Савченко в развитие советского киноискусства — в музыкальную комедию и романтическую драму, в военную эпопею и биографический фильм — непреходящ. Многое сделано им и в деле организации кинопроизводства и в кинематографической педагогике.

Отроком, почти ребенком, он пришел в искусство. Юношей познал первые успехи. Совсем молодым стал ведущим, общепризнанным, почитаемым Мастером, Учителем. Таким же молодым, дерзким, нетерпеливым, отважным он и останется в истории киноискусства.

Михаил Жаров

Через десятилетия

Наша дружба возникла как-то сразу, вдруг, без знаменитого «пуда соли».

Но когда именно и при каких обстоятельствах, не могу вспомнить; помню только, что ко мне подошел белобрысый, худой человек и, взяв меня двумя руками за борта пиджака, спросил:

— Ты работаешь у Мейерхольда?

— Работаю.

— Говорят, записываешь все его репетиции?

— Записываю,— ответил я, стараясь освободиться от его цепких рук.

— Дашь мне почитать свои записки! — категорически заявил он, еще крепче цепляясь за мой пиджак.

— Нет, не дам! — еще категоричнее отрезал я.

— Почему? — вдруг оттолкнув меня, крикнул он, моргая белесыми ресницами...

— Потому что это дневники, я пишу их для себя и тебе (я тоже перешел на «ты») они будут неинтересны.

— Мне интересно все, что касается Мейерхольда, и особенно я хочу знать, что думает актер, который проводит с ним все время — с утра до вечера. Расскажи! Тебя я знаю — ты Жаров, а я Савченко, зови просто Игорь. Хочу стать режиссером.

«Какой же это Савченко? — подумал я. — Уж не режиссер ли трамовский?»

— Значит, ты режиссер ТРАМа и даже поставил какой-то фильм, если не ошибаюсь, что-то вроде «Человека без руки»?

— Ошибаешься, «Люди без рук», но это все не то. Я люблю Всеволода Эмильевича Мейерхольда! Это тебе понятно, я надеюсь?

— Конечно!

— Тогда ты меня прости за агрессивный налет, я тебе кажется помял костюм,— сказал он, мягко улыбаясь, и вдруг стал тихим и даже трогательным: глаза его внимательно, не то просительно, не то завистливо, я не мог определить, во всяком случае ожидающе, смотрели на меня снизу вверх (я был выше его). Тонкие пальцы своих рук он как-то ловко сплел в корзиночку, словно приготовился ловить все, что я буду говорить о Мейерхольде.

— Скажи!.. Я... хочу знать.... понимаешь?

— Не понимаю.

— Не понимаешь!?.. Ну, как мне тебе объяснить... Мне многое в Мейерхольде непонятно: только что-то нащупаешь — «вот он какой», глядь — новый спектакль, и он уже совсем другой. Он велик в своем самоотрицании, противоречивости. Скажи, с чем же его, этого поразительного режиссера, едят? Кто он? Смутьян или искатель? Не знаю. А знать хочу!

Перебивать его и отвечать на вопросы в эту минуту было бесполезно. Говоря со мной, он задавал вопросы себе. Он мучительно искал правду, правду о художнике целеустремленном, но мечущемся...

— Скажи, как он работает с актером?

— Очень интересно!

— Рассказывает?..

— И показывает! Иногда под аплодисменты актеров...

— Как диктатор? Навязывая свой рисунок роли? Или как друг? Беседует, советуется, прислушивается? Или как импровизатор? То есть — исходя из поведения актера, развивает предложенную им импровизацию? Как?

— На твои вопросы тремя словами и в три минуты не ответишь.

— Встретимся?

— Охотно!

Но встретились мы с ним и продолжили нашу беседу не скоро. Во всяком случае не раньше 1929 года.

Мы сидели в темном зале театра шумного, многолюдного восточного города: его пригласили поставить спектакль в Бакинском театре рабочей молодежи, а я с группой мейерхольдовцев, покинувших Всеволода Эмильевича, приехал по приглашению директора Бакинского рабочего театра (БРТ) Владимира Швейцера создавать в Баку новый театр...

Савченко приглашал меня на свои репетиции, но почему-то, главным образом, монтировочные. Искал композиционное сочетание щитов, цветовое их соотношение (они были разноцветные), динамику движения прожекторов и световых пятен в этих условных декорациях. Савченко собирался ставить «Дружную горку», бытовую комедию, очень популярную в то время у молодежи. На репетиции же с актерами он меня не пускал.

— Ты лучше своди меня к себе, я хочу посмотреть на профессионалов. Как они репетируют? Небось бубнят под нос — чтобы не украли интонацию? А? Устроишь?

— Устрою, но ты мне объясни, к чему эти

твои световые репетиции, эти поиски разноцветных, как ты говоришь, «бросков-бликов»? Поиски — без актеров? Чего ты ищешь?

— Световые блики должны помочь артисту жить нужными эмоциями, я в этом глубоко убежден. Верно найденный ракурс тела, динамика осмысленного движения...

— Биомеханика, хочешь ты сказать.

— Пожалуй, плюс заранее продуманная смена ритмов речи и, конечно, цвета, в которой актер разыгрывает свой кусок (заметьте, он тогда был убежден, что актер не должен жить, существовать «в предлагаемых обстоятельствах» куска, сцены, а технически, виртуозно — «на то вы и мастера» — р а з ы г р ы в а т ь свою роль). Я уверен, что эти, как ты говоришь, «цвето-свето-музыкальные опусы», а я скажу — фоны, будут ему, актеру, верной тональной опорой. Они помогут его эмоциям.

— А вот Станиславский, прежде чем создать «Женитьбу Фигаро», четыре раза менял уже построенные декорации, пока не нашел нужное решение и форму комедии Бомарше — с а к т е р а м и!

— Ах ты господи!.. Это я все знаю. И не пугай меня, пожалуйста, авторитетами, ты хоть и старше меня, но уже — и он постучал по лбу — безнадежный консерватор со своим натурализмом-реализмом!

И вдруг (он все делал вдруг) засмеялся. Нет, не голосом, в голос он не смеялся, а глазами, щеками, губами, показывая свои ровные зубы. Смеялся заразительно, но почти беззвучно.

— А чего сейчас нам смотреть? Поживем — увидим! Посмотрим!

И смело бросился в водоворот эксперимента — с самим собой, с публикой, с чуткой, но доверчивой душой актера.

Так возникла между нами вначале товарищеская, а потом и творческая дружба.

Я его полюбил.

Он до конца отвечал мне тем же.

Спектакль «Дружная горка» постановочно получился красочным, интересным, но режиссерские излишества не помогли актерам создать образы современников. Как не помогли спектаклю и замысловатые пляски, и песни, и свето-музыкальные всплески. От световых бликов болели глаза.

Короче, зритель спектакля не понял. И тогда Игорь зачастил в наш театр.

— Я хочу понять, почему у вас даже в средней пьесе многие актеры имеют успех? Почему вам аплодируют после реплик, среди акта? Ведь режиссуры нет? Нет? Тогда откуда же успех? В чем-то я, очевидно, не совсем прав и чего-то недоучитываю? А?

Он не требовал от меня ответа. Нет, он молча клал ногу на ногу и, упершись о колено рукой, замирал, уходя в себя.

— Да, интересно! — после паузы шептал он.

Несмотря на краткость его работы в Бакинском ТРАМе, период этот имел для Игоря Андреевича Савченко огромное значение. Он тогда творчески еще только формировался как художник. Он искал себя в искусстве, свой путь к сцене. В дальнейшем эти мои наблюдения подтвердились, когда он начал сниматься у Николая Шенгелая в «Двадцати шести комиссарах». Между прочим, как несправедливо, что все позабыли об этой его интереснейшей актерской работе. Даже его манера разговаривать, и та удивительно точно легла на образ лидера эсеров, которого он сыграл блистательно.

— Очень рад,— сказал как-то Шенгелая, входя в зал ТРАМа, где мы по обыкновению спорили с Савченко,— что я вас застал вместе. Конечно, Жаров критикует «формалиста» Савченко, а Савченко парирует налеты «жизнелюба и импровизатора» Жарова? Такой разговор мне нравится,— добавил Шенгелая,— я и сам включился бы в вашу беседу, да некогда. Я пришел к вам сейчас с деловым предложением. Предлагаю поехать со мной в Тифлис и сыграть у меня в картине. Нет, не комиссаров и не англичан, а путаников-ренегатов, чья предательская и антинародная деятельность ускорила гибель двадцати шести народных комиссаров. Думаю, советскому актеру создать образы людей, которые своей буржуазной, демагогической идеологией путали людей, ищущих путь к новой жизни, не менее важно, чем сыграть положительных героев! Врага надо разоблачать талантливо и тонко —

И. Савченко и М. Жаров на съемках фильма «Двадцать шесть комиссаров». Публикуется впервые

он далеко не дурак! Там вы и продолжите свои творческие споры. По рукам?

— Лестное предложение,— обратился ко мне Игорь. — Поедем?

— Лестное, но мне надо сговориться с театром, отпустят ли?

Отпустили. Поехали...



Кажется, впервые мы сошлись во вкусах в оценке картины «Соль Сванетии», открывшей, как мы сразу поняли, новые и необъятные возможности кино. Ее нам показал в просмотровом зале студии режиссер Михаил Калатозов.

Игорь Савченко был в восторге и от натурных съемок и от динамики монтажа. Нет, восторг — не то слово, лента его п о т р я с л а, иного слова я подобрать не могу.

— Смотреть твою картину, дорогой Калатозов, равнодушно невозможно. Ты-то сам понимаешь, что ты создал?

При этом Игорь тряс Калатозова за плечи. (Он любил вести диалог с собеседником, который ему нравился, стараясь физически ощутить его; тут я вспомнил и свой пиджак, не раз подвергавшийся серьезной опасности в цепких, сильных пальцах Игоря Савченко.)

— Ты создал не картину, а поэму!.. Но какую... Во мне все поет. Я то вертелся от вос-

торга, то замирал. Мне хотелось скакать, бежать, прыгать, кричать. Все, что хочешь, но только не сидеть спокойно в вашем уютном кресле. Ты теперь понимаешь,— вдруг обрушился он на меня,— что главное в искусстве — режиссер! Ре-жис-сер! Быть режиссером — это большое искусство. Он хозяин, а ведь вы считаете, что театр — это сборный концерт, где актеры демонстрируют свои номера. Но и на таком концерте хозяином должен быть не конферансье...

Выпалив все это, он вновь обратился к Калатозову и продолжал высказывать ему свои восторги.

— Я тебя не утомил? — спросил Савченко после очередной тирады.

— Нет! Хвали, хвали! — лукаво ответил Калатозов. — Это всегда и всем приятно слушать!..

Позже, когда я работал с Игорем Андреевичем на «Богдане Хмельницком», я встретил там другого Савченко, спокойного, точно знающего, что и как он хочет сделать. Он стал к тому времени крупным советским режиссером и творчески, со знанием дела применял приемы, необходимые ему для выражения той художественной правды, которой он жил. Но об этом немного позже. Здесь же, в Тифлисе, как и до этого в Баку, он был вот таким — неуемным и стремительным, ищущим, хотя и недостаточно четко представляющим, что именно нужно ему, чтобы стать полноценным мастером.

●

После Баку мы долго не встречались; за эти годы многое в нас изменилось, и мы многое — каждый по-своему — пересмотрели во взглядах на искусство, на свою работу.

И вот новая встреча: предстояли съемки «Богдана Хмельницкого».

— Как ты знаешь, если, конечно, тебя интересует моя работа и ты следишь за тем, что делал я эти годы,— сказал мне, весело улыбаясь, Савченко,— первая, хотя и трудно доставшаяся мне удача была у меня с Жаровым-поэтом. Теперь я хочу ее, эту удачу, продолжить с Жаровым-актером...

— А какие у тебя сейчас взаимоотношения с актерами? Как ты теперь терпишь этих профессиональных «штампованных зануд», которые так любят «лезть со своими советами»?

На эту мою ядовитую тираду Савченко ответил веселым смехом и, не вступая в спор, только помахал у меня перед носом толстой тетрадью, которую он вытащил из принесенного с собой портфеля.

— Опять ты провоцируешь меня на спор,— сказал он мне по-прежнему весело,— не выйдет! Я сегодня тороплюсь и перейду прямо к делу. Я тебе оставлю сценарий Александра Корнейчука «Богдан Хмельницкий». Прочти, хотя ты и знаешь пьесу, она ведь идет у вас в Малом. Мне Корнейчук сказал, что тебе дали в театре Богуна, а ты хотел играть Гаврилу и от участия в пьесе отказался. Верно?

— Абсолютно. Я был очень огорчен, что Гаврила ушел от меня к Ильинскому, который, кстати сказать, его хорошо играет. Но я не только вижу этого дьяка, я знаю о нем все — о чем он думает, как одет, как пьет горилку, как любезничает с шинкаркой, как...

Савченко не столько слушал, сколько с любопытством смотрел на меня, взволнованно забегавшего по комнате. Он привалился к спинке стула и, закинув руки под затылок, приготовился к долгой беседе.

— Ну, говори, говори!

— Все! Говорить нечего! Хочу играть Гаврилу. Он — это я. Понимаешь?

— Давно! И даже заявил на студии, что снимать буду в этой роли только тебя...

— Да? А как же пробы?

— А вот так! Без всяких проб. Ответственность беру на себя. Ясно?

— Спасибо, Игорь. Не по-о-о-дведу! — теперь уж от волнения заикаться стал я.

— Уверен. Наконец-то мы снова, и на этот раз уже в работе, продолжим поиски правды в искусстве, вместе докажем, что правда — за нами. Прочти сценарий, а завтра поговорим.

Но разговор мы продолжили уже прямо в Киеве, куда я приехал для репетиций и примерки костюма.

Познакомив меня с группой, он бросил Б. Свешникову, своему помощнику, которому он бесконечно доверял:

— Борис! Отведи Жарова в цеха и по дороге расскажи ему — он очень любопытный,— как я работаю с актерами, а я пойду в декорацию... — И вдруг, как всегда вдруг, он прокричал мне в ухо, словно я был глухой: — Актеры — мои друзья!

— Ну, расскажи, Борис, какую же новую систему дружбы в работе с актерами он придумал? — спросил я Свешникова, пока мы шли с ним в цеха.

— Изволь. Почему Савченко теперь говорит, что актеры — самые верные наши помощники? Да потому, что если актер согласился работать, то это означает, что он будет вместе с тобой преданно, мучительно искать, пока не поймет, чего нам вместе надо. И тут он раскроется во всю свою мощь, тут его только удерживай, если, конечно, это Актер, актер с большой буквы.

Так начался второй этап моих встреч с Игорем Савченко, но теперь уже в деле, в интересной роли, о которой я действительно мечтал еще в театре.

Теперь Савченко возмужал, обрел ту спокойную мудрость, которая так нужна художнику, творящему вместе с коллективом. Широта его вперед смотрящего таланта определялась современностью его мышления: как художник он был завален теми творческими, идейными проблемами, которыми жил тогда народ, все советское искусство.

— Да! — сказал он как-то, возвращая Юрию Екельчику эскизы декораций. — Это эпическое полотно Корнейчука требует такого же монументального воплощения и на экране. Да? Но монумент — монументом, а лю-

Съемочная группа фильма «Богдан Хмельницкий». Публикуется впервые



ди — людьми,— продолжал он. — Надо разворот исторических событий показать на людях, через людей. Задача для нас, постановщиков, труднейшая, но и для вас — актеров,— продолжал он уже повернувшись ко мне,— не из тех, что раз плюнуть и дело сделано. Я думаю, что ты и сам давно понял — создать образ казака из украинской вольницы, из Сечи Запорожской, куда стекалась в XVII веке обездоленная и обиженная голытьба, разоренная тяжким гнетом польских панов, чтобы подготовить новое восстание против первоклассно вооруженной панской Речи Посполитой,— лестно, но и бесконечно трудно! На штампах тут далеко не уедешь! А? Тем более,— продолжал он, сильно заикаясь, что выдавало его волнение,— сцены, символизирующие страдания, муки и высокие ратные подвиги, сцены, полные захватывающего драматизма, должны чередоваться в фильме со сценами реальной жизни, людских страданий и страстей. Сохранить чувство пропорции между ними трудно, но необходимо. Поэтому я и буду постоянно просить довериться мне: не раздувать и не увеличивать свои роли...

Савченко работал быстро, материалом владел уверенно. Начали с натурных съемок. Помню, как снимали очень трудную по организации кадра и режимную по свету (Екельчику нужен был вечер) сцену вербовки добровольцев в армию Богдана.

«Стоит дьяк Гаврила. Он в рясе, поверх которой сабля, за поясом два пистолета и крест.

Длинная очередь крестьян, вооруженных вилами, косами и топорами, тянется к Гавриле.

— Как звать?

— Микола!

— Веры не предавал?

— Нет, святой отец!

— Добре. «Отче наш» знаешь?

— Знаю!

— Горилку пьешь?

— Пью!

— Истинно христианская душа. Целуй крест, раб божий!

И Гаврила сует с размаху в рот крест.

Очередь длинная. Гаврила устал и часто вместо креста шлепает по губам «раба божьего» пистолетом».

Борис Свешников где-то отыскал на редкость живописного старика: его лицо, усы, глаза и мягкая украинская речь привели Савченко в восторг:

— Хорош! Он оживет и украсит эпизод. Дайте ему слова.

— А он их уже знает!

— Тогда давайте сразу же и попробуем,— заторопился Савченко.

— Как звать? — спросил я старика.

— Сашко! — ответил старик звонко.

— Веры не предавал?

— Отче!.. Даже страшно подумать! Нет! Не предавал! — сымпровизировал старик восторженно.

Савченко улыбнулся и мотнул мне головой: не сбивай настроения, продолжай!

И я пошел дальше:

— Горилку пьешь?

Старик открыл рот, чтобы ответить, но вдруг как-то весь обмяк, смочил языком сухие губы и ужасно тоскливо (повторить его интонацию мы потом не смогли), но в то же время с глубокой верой, что все в моих руках и я смогу тут же, не сходя с места, помочь, ответил:

— Нет! Не пью! Да ведь, дорогой Михайло Иванович, не подносят же старику! Ну что ты скажешь... Не подносят!..

Тут я ему сунул в рот крест, он его смачно поцеловал, как будто глотнул горилки, и отошел, напевая каким-то воркующим голоском: «Пить или не пить — все равно помрешь».

Мне ужасно полюбился этот озорной старик с молодыми глазами. Я даже «занял» у него эту песню и спел ее в сцене «В корчме».

Как-то, воспользовавшись присутствием на съемках Корнейчука, я закинул удочку насчет сцены с Хмельницким, когда тот бьет Гаврилу:

— Александр Евдокимович! Мне не хватает в этой сцене основы: чем здесь силен Гаврила?

— Силен здесь Хмельницкий, который будет лупить тебя палками... — парировал Савченко, но я, игнорируя это, продолжал:

— Так вот, напишите мне диалог с матерью Божьей, которая на небе видит, как бьют Гаврилу...

Но Корнейчук смотрел на меня своими добрейшими глазами и молчал.

— Я себе мыслю,— не унимался я,— и тут же сыграл, сымпровизировал весь разговор с Пречистой, как я его себе представлял: «Пречистая! Ты меня слышишь?» и т. д. — примерно так, как звучит сейчас эта сцена в фильме.

Игорь, весело смеясь, сплел своим любимым жестом руки корзиночкой и, заложив их за голову, воскликнул:

— Сашко! А ведь я все это сниму. Это действительно смешно, в этом монологе весь Гаврила. Хотя картина-то называется «Богдан Хмельницкий», а тут Богдана очень уж теснит Гаврила.

Но Корнейчук не внял его опасениям и тут же внес всю сцену в текст сценария.

А Игорь Савченко не только снял ее, но и развил, дополняя точными и яркими режиссерскими штрихами.

Позже, когда он показал картину в Москве, я увидел, какие в других сценах понес потери мой Гаврила, а вместе с ним и я: четверть, если не треть, моих эпизодов в картину не вошла, и я с Игорем жестоко поругался.

— Снимай лучше своих быков, с ними легче работать! — кричал я чуть не плача. — С актерами тебе трудно!

— Милый,— ласково обнимал меня Савченко,— да я и сам плакал, когда резал, но ведь если бы я все, что тобой сыграно, оставил, картина должна была бы называться «Дьяк Гаврила». Это тебе понятно?

— А чего тут понимать? Работал, работал и вот...

— Что — вот?

— Все в корзине, все оказалось мимо...

— Нет, не мимо! Роль эта — лучшая твоя работа, украшение картины. Ты слышал, как тебя принимали?

И, поцеловав меня, сказал:

— Дружище! Мы с тобой все еще наверстаем. А тут... — он охнул и, мотнув головой, добавил: — А ты вспомни-ка, вспомни, как мне трудно было за вас за всех отбиваться, как тяжело было все время доказывать, что я прав!

Что он имел в виду, я в точности не знаю, так как присутствовал только на одном просмотре, когда материалы фильма смотрела одна, весьма ответственная комиссия.

На студии шли споры о роли Хмельницкого, которого превосходно, очень крупно и ярко играл Н. Мордвинов, и о моей.

Комиссии и было поручено просмотреть отснятый материал по этим двум ролям. На этот просмотр я случайно попал: приехал на студию на небольшую досъемку и, естественно, пошел посмотреть отснятый материал, которого до сих пор не видел. Перед просмотром меня встретил Савченко и, заикаясь как никогда, попросил пойти в зал с ним.

Сначала прошли куски Хмельницкого (серьезные и глубоко взятые актером Н. Мордвиновым). Просмотр, как и полагалось, шел в полупустом зале и в полной тишине. Разговаривать, обмениваться впечатлениями не полагалось. Я даже слышал, как билось сердце Савченко, с которым я сидел рядом,— так было тихо.

«Если они так же мрачно будут смотреть и мои куски, мы погорим»,— подумал я и услышал, вернее почувствовал, как бьется уже не одно, а два сердца — мое и Игоря.

Наконец, сцены Мордвинова прошли и начали смотреть мои куски. Я напрягся от волнения и вдруг — что это? Кажется, кто-то хихикнул?

С каждой сценой атмосфера в зале все теплела, улыбки сменились смехом, смех перешел в хохот. И все закончилось аплодисментами — к нашему благополучию.

Товарищи встали, улыбающиеся, веселые, но уже через минуту, будто стесняясь своего смеха, вспомнив, что они члены комиссии, опустили глаза и стали опять серьезными и важными. Я быстро вышел из зала. Обсуждение в тот раз, говорят, длилось недолго.

В буфет, где я с аппетитом доедал яичницу с колбасой и украинским салом, вошли радостные Савченко, Екельчик и Свешников.

— Ну и что? — дожевывая колбасу, самоуверенно спросил я...

Игорь обнял меня и громко сказал:

— Иди гримироваться... Все хорошо!

На этот раз он почти не заикался, а я... я был просто на седьмом небе: я видел все свои куски и теперь знал — получилось!..

●

Картина, как известно, имела большой зрительский успех и долгую экранную жизнь. Но вышла она на экраны накануне великой битвы с фашистами, раскидавшей нас всех во все стороны.

В Алма-Ате, где я был с театром, я получил телеграмму от Игоря, который предлагал мне сняться в его картине «Партизаны в степях Украины». «Я напишу специально для тебя сцену: как дьяк Гаврила на небе, в раю — а он несомненно в раю, — готовит из ангелов партизанский отряд!» — писал мне Савченко.

Я загорелся!

Но почему-то, сейчас уже не помню почему — то ли он не написал такой сцены, то ли меня не отпустили, — мы с ним в работе больше не встретились.

Но даже и теперь, спустя сорокалетие, мне до слез грустно — и в то же время радостно — вспоминать кусок жизни, прожитой вместе с дорогим моим другом Игорем Андреевичем Савченко. Вспоминать о жизни, прожитой бурно, по-боевому, творчески, о жизни, наполненной радостью, сомнениями, спорами и большой человеческой любовью, большим товарищеским взаимопониманием.

Александр Жаров

Как поэма стала фильмом

Светлый юноша! Так можно было сказать о молодом человеке, с которым познакомился я в начале тридцатых годов.

Это был не такой уж молодой человек, Игорь Савченко, когда мы с ним впервые встретились, но на первый взгляд он казался юношей, вероятно, потому, что он действительно был светлым и по цвету глаз и бровей и по цвету негустой шевелюры.

Светлым он запомнился мне и по отношению к своему искусству, к искусству кинематографа, где с первых же шагов проявилось его незаурядное дарование...

Открыв дверь своей квартиры в Нащокинском переулке, я услышал:

Гармонь, гармонь!
Протяжные меха...
Жестяных планок потускневший глянец...
Ах, у какой дивчины на щеках
Твой первый всхлип
Не вызывал румянец?!

— Благодарю за приветствие! — сказал я. — С чем пожаловали?

— Пришел по важному и неотложному делу, — уже серьезно ответил незнакомец. И представился: — Я кинорежиссер, Игорь Савченко, написал сценарий музыкальной кинокомедии на основе вашей поэмы «Гармонь». Но сценарий требует некоторой доработки. Приглашаю вас в соавторы... В этом и состоит мое важное дело.

— А неотложность?

— А неотложность вызвана тем, что летом 1934 года состоится в Москве Первый всесоюзный съезд советских писателей...

— Я знаю, что готовится такой съезд. Но при чем тут кино?

— Странный вопрос... Эдак в свое время работники кино, собираясь на свой съезд, могут спросить: а при чем тут писатели?..

И Савченко стал горячо убеждать меня в необходимости единства литературы и киноискусства. Он приводил примеры особенно значительных удач экранизации литературных произведений. И совсем уже поразил меня провозглашением здравицы за кинорежиссера, являющегося одновременно писателем.

— Возможно ли такое?

— Возможно. Пример тому — Эйзенштейн...

— Но Эйзенштейн — исключение из правила.

— Таких исключений должно быть как можно больше... А пока что давайте вместе рабо-

тать... И не как-нибудь, а по-боевому, по-комсомольски...

— Ну что ж, будем работать... Для начала перейдем на «ты»...

— Перейдем! — согласился Игорь. — На «ты» спорить легче будет.

Так я стал соавтором режиссера Савченко по сценарию фильма «Гармонь». Мое соавторство превратилось в довольно активное сотрудничество с режиссером, который заставлял меня подолгу жить на съемках, часто приходить в студию в Лиховом переулке.

Я нужен был Игорю не только для написания какого-нибудь дополнительного песенного текста или новой реплики. Он дружески советовался со мной и о разного рода сценарных деталях, относящихся к сельскому быту, к тогдашнему деревенскому комсомолу. Он говорил:

— В этом, Саша, ты «собаку съел»...

Тут он со мной не спорил, почти всегда считался с моими замечаниями. Спорил он по другим принципиальным поводам, когда усматривал в моих соображениях отклонение от его творческой позиции.

Игорь Савченко был горячим сторонником поиска в киноискусстве, он стоял за новаторство формы, но не за формальное новаторство. Беспочвенную выдумку он считал изменой жизненной правде. И, как огня, боялся плоского отождествления мечты и действительности.

Вот один из наших споров по ходу съемок фильма. Я говорил:

— Хорошо ли, что в нашем фильме, посвященном первым победам колхозного строя,

И. А. Савченко (слева) на съемках фильма «Гармонь»



почти не видно машин, ну хотя бы трактора?

— Герои нашего фильма не машины, а люди,— отвечал Игорь,— люди новой деревни, молодежь, выступившая по призыву партии против старого уклада жизни... В борьбе с кулачеством она побеждала даже тогда, когда не было машин...

— Но мечта о машинах была. И у меня в Гармони» сказано:

И с той же задушевною игрой
В простор полей
в премудрых переборах
Врастает новых зычных песен строй:
О тракторе,
О смычке,
О селькорах...

— Песни о тракторах это еще не тракторы. В трудовой быт села тракторы начали входить позже. А из машин было кое-что на российских полях, например, косилки. Но это «кое-что», как ты знаешь, исчислялось единицами и было «кое-где». Поэтому я предпочел показ традиционной косьбы, в которой, кстати говоря, еще в старину были зачатки общего труда в нашем понимании... Косы у нас в фильме старые, а песня косарей новая:

Скосить скорей, убрать скорей!
У нас работы много...
Идут ударники полей —
Дорогу им, дорогу!

Я говорил Игорю о праве искусства смотреть вперед. А он, не отрицая такого права, не раз с успехом использованного классиками литературы и искусства, сводил разговор все к тому же: быть верным правде.

На финише этого спора Савченко искусно применил такой аргумент. Положив руку на мое плечо, он мягко сказал:

— Вот ты, Саша, в двадцатых годах написал:

Слушайте! Грусть о металле
Льется по нашей стране...
Стали! Побольше бы стали!
Меди, железа — вдвойне!

Грусть о металле — вот что лилось в твоей песне! А вот если бы в ней в ту пору лился металл в предостаточном количестве — это было бы неправдой. И не прозвучала бы песня твоя...

Тут Игорь переспорил меня, побив мою карту моим же козырем. Мне представился случай «отыграться» при обсуждении эпизода, в котором отрицательный герой нашего фильма, кулацкий гармонист Антип беснуется, глядя на бесполосное хлебное поле. Антип поет песенку:

Ой, где же ты, моя межа...

Роль Антипа с большим темпераментом играл сам Игорь Савченко. И песенку сам пел. Антип у него получился весьма впечатляющим. Но он был преувеличенно страшен и в злобе и в отчаянии. Поэтому я затеял с ним разговор о допустимости такого преувеличения.

— Это не преувеличение, а обобщение,— парировал Игорь. — В лице Антипа я пытался показать тех, кто сжигал избы первых колхозников, гноил в своих амбарах хлеб, подлежащий сдаче государству, убивал селькоров, избивал ребятишек, повязавших пионерские галстуки... Я не выдумал Антипа. Таким именно и был враг, сыгранный мной.

— Но ты своей игрой ухитрился выразить и собственное отношение к врагу. Это тоже право искусства?

— Нет, это его обязанность!

...Таким страстным спорщиком, твердо знавшим, чего он ищет в искусстве, мне и запомнился мой славный сверстник и соратник по работе в кино Игорь Савченко.

Александр Гречаный

Вместе с Гайдаром

Меня и артиста Николая Горлова пригласили сниматься в фильме Игоря Савченко «Р. В. С.». Площадка вестибюля киностудии «Союздетфильм» в Лиховом переулке, где мы встретились с Горловым, когда приехали на первую беседу с Савченко, бурлила. Здесь можно было увидеть всех: от директора студии



Актер К. Насонов, И. Савченко и звукооператор Д. Флянгольц на съемках фильма «Дума про казака Голоту». Публикуется впервые

до вахтера, услышать все новости, решить творческие и административные вопросы, встретить людей, которых не видел годами, и завести новых друзей.

Разговаривая, мы с Горловым, естественно, посматривали на входную дверь, откуда, по нашим предположениям, должен был появиться Игорек. Это потом, когда началась работа, Савченко стал Игорем Андреевичем, а тогда мы иначе как Игорьком его и не называли, даже не знали толком как его отчество.

Это ведь был наш режиссер: не потому только, что мы были с ним одногодки, но и потому, что он пришел в кинематографию, так же, как и мы, из ТРАМа. Пришел одновременно с целой группой трамовских актеров — Н. Крючковым, В. Соловьевым, В. Серовой, А. Шпрингфельдом...

Но Савченко мы тогда так и не дождались и решили подняться в группу, которая занимала две смежные комнаты на втором этаже студии.

— Режиссер просил пройти вас в соседнюю комнату,— сказала нам ассистент, как только мы появились в группе.

Соседняя комната была настолько полна людей, что мы остановились у дверей, не зная, что делать... Игорь заметил нашу растерянность и, прервав разговор, выразительным жестом указал на нас и громко сказал:

— А вот это, Аркаша, мои друзья, замечательные артисты. Это Коля Горлов, он будет играть Левку-атамана, а это моряк Саша Гречаный, его я уговорил на роль Головеня. Знакомьтесь!

Сидевший на диване незнакомый нам человек встал и направился в нашу сторону:

— Здравствуйте, товарищи артисты, будем знакомы, я Аркадий...

Но Савченко, заикаясь, перебил его:

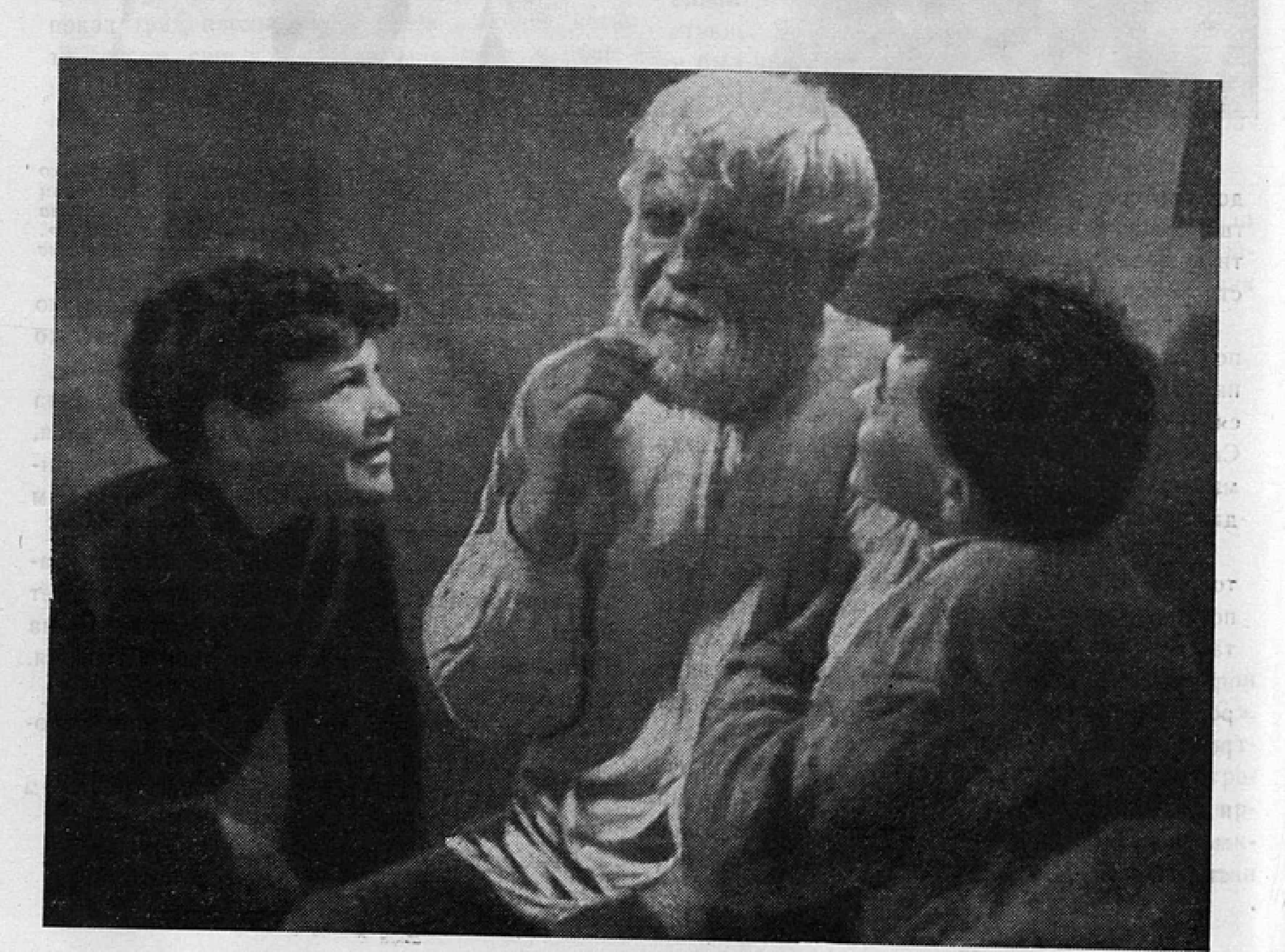
— Аркадий Петрович Гайдар, он же Голиков, он же замечательный и всеми любимый детский писатель и самый красивый человек в Москве, самый чудесный человек в России и самый большой мой друг!

В комнате все заулыбались, слушая чуть тормозящую на гласных буквах, приподнятую речь Игоря.

Аркадия Петровича Гайдара я тогда видел впервые. Он действительно был красавцем богатырем; стройную его фигуру плотно облегала защитная гимнастерка, а галифе и сапоги подчеркивали его военную выправку. Он подошел к нам, пристально вглядываясь в наши лица и как бы желая навсегда их запомнить, потом крепко пожал нам руки. Я и прежде знал, что Савченко и Гайдар большие друзья, а теперь убедился в этом воочию.

— Мне, Аркаша, — продолжал Савченко прерванный нашим приходом разговор,— порою кажется, что некоторые люди слово понимают как фонетический знак. Они стреляют словами, как холостыми патронами, эффектно шумят, а не волнуют, потому что слова их пусты. А то, что слово должно наполняться мыслью, эмоцией, быть звучанием души и разума, про это они забывают. Занимаются словесной эквилибристикой, тянут и уродуют слова, и создается впечатление, что такое вот слово-болтун — не больше, чем пустой шум. Но чем меньше мысли, тем больше люди любуются собственным голосом, манерой говорить, давить слушателей своим апломбом. А слушают ли его, понимают ли его, такому человеку наплевать. Особенно богато, наполнено содержанием слово должно быть в ис-

Кадр из фильма «Дума про казака Голоту»



кусстве. Наполнено страстью, темпераментом, а не штампованными интонациями, которые летят мимо, не давая ни сердцу, ни уму удовлетворения. Так, начиная с осмысленного слова, мы дойдем и до осмысленной жизни, разумной и интересной. Так мне кажется.

Гайдар внимательно выслушал Игоря, а потом заговорил:

— Писатель ищет слово для выражения мысли, чувства, а вы, работники кино, ищете то, что заложено в словах автором, и чем вернее вы поймете авторскую мысль, тем точнее прочтете произведение. Во всяком случае ты, как я думаю, верно прочел мою повесть. Ну, а относительно эквилибристов словом, то и в литературе их также хватает...

Тут в комнату вошла Людмила Александровна Блатова — художник фильма, и мы с интересом принялись разглядывать эскизы декораций и костюмов персонажей, которые она принесла с собой, шутили, спорили, смело, сообща, что называется, не считаясь чинами, вносили поправки, предложения. Так повелось и дальше. С самого начала работы над фильмом установился такой порядок, когда все вопросы решались в откровенных дружеских спорах, без раздражительности и с сохранением уважения друг к другу.

В тот день, разглядывая эскизы костюмов, Савченко много смеялся и вдруг предложил:

— А что, если мы оденем наших героев под птиц и зверюшек? Скажем так: атаман Левка будет вроде петуха, яркий и напыщенный, но пустой и трусливый. Атаман Козолуп будет, как индюк, а Головень — это, конечно, медведь... Костя Насонов — комиссар, это, по-моему, богатырь Добрыня Никитич. Так мы и себе поможем: найдем тему-образ для каждого персонажа и стилистику фильма нащупаем. И персонажей и всю картину нам надо делать легко, весело, озорно. И, конечно, правдиво. Я хочу сделать фильм без натуги, без кряканья и сопения, без топора и пота. Умел же Гоголь говорить о страшных вещах с улыбкой, поэтически-возвышенно и серьезно — о смешном. Будем стремиться говорить по-гоголевски правдиво и с гоголевской же улыбкой. О судьбах человеческих в водовороте невиданной революции и о житейских невзгодах и радостях. Для такого решения, мне кажется, у Гайдара в повести все основания есть.

— Я не знаю, есть ли у меня гоголевская улыбка,— сказал Гайдар,— но мне приятно, что ты, Игорь, нацелился так делать фильм. Ты знаешь, что я верю твоему вкусу и таланту, но учти, помощи от меня тебе не будет. Я, дорогой друг, просто физически не смогу что-нибудь тебе подсказать или посоветовать. Но всех, кто будет работать над экранизацией повести, я хочу заверить, что не сомневаюсь не только в ваших способностях, но и в точности ваших замыслов. Я твердо уверен, что под руководством Игоря Андреевича вы сделаете такой фильм, какой нужен сейчас нашей детворе.

— А ты, Аркадий,— засмеялся Савченко,— оказывается и оратор неплохой. Заверяешь и выражаешь уверенность, как председатель на профсоюзном собрании. Но фильм делать посложнее, чем собрание провести. И хочешь ли ты этого или не хочешь, а мы, несмотря на всю твою физическую, литературную и общественную загруженность, приходить к тебе все-таки будем. И за советом и за деловой помощью. Так и знай.

И, несмотря на огромную занятость Гайдара, мы в процессе съемок действительно встречались с ним часто. И встречи эти всегда были интересными и полезными для картины.

Иван Переверзев

Равнение на жизнь

Игорь Андреевич...

Милый, нежный, светлый... Бесполезно искать слова, которые хоть в какой-то мере могли бы воспроизвести облик и духовный мир

этого удивительного человека Мы, его ученики и близкие друзья, уже много лет как осиротели, но все же у каждого из нас в памяти, в сердцах живет и будет жить наш дорогой учитель и друг.

Впервые Игоря Андреевича я увидел в 1935 году Было это летом у входа на московский стадион «Динамо», где снималась одна из сцен фильма «Случайная встреча» («Месяц май»). Я дебютировал в кинематографе будучи студентом театрального училища, участвуя в массовке на съемках этого фильма. Помню, сразу обратил внимание на мечущегося по площадке юношу, одетого во все белое — вплоть до парусиновых туфель. Но особено запоминалась его буйная шевелюра пепельного цвета, казавшаяся седой. Он молнией носился по съемочной площадке и, заикаясь, командовал в жестяной рупор, вернее, не командовал, а просил, то нас — бестолковую «массовку»,— то своих ассистентов сделать то-то или то-то. Но его мало слушались и понимали... Я видел его страдальческое лицо с «кумачовым загаром», нависшие «сердитые» брови, из-под которых смотрели небольшие голубые добрые глаза, разделенные мягко очерченным носом с горбинкой. Мне он тогда показался по-детски беспомощным и очень хрупким, поэтому я и проникся к нему сочувствием и захотел хоть в чем-то ему помочь... Но съемка закончилась. Позднее же от одного из «корифеев массовки» я узнал, что «белый юноша с рупором» — это молодой кинорежиссер Игорь Савченко.

Настоящее наше знакомство состоялось лишь восемь лет спустя. В начале июля 1943 года нашу фронтовую концертную бригаду отозвали в Москву. Здесь меня и разыскал второй режиссер Савченко, А. Давидсон, который вручил мне сценарий «Иван Никулин — русский матрос» по повести Л. Соловьева. А на другой день я уже был у Игоря Андреевича дома.

За прошедшие годы он почти не изменился. разве что стали чуть сутулее плечи, а в остальном — все такой же.

С дымящейся папиросой он медленно ходил по комнате, увлеченно рассказывая о каком-то умопомрачительно вкусном блюде:

— На дно эмалированной кастрюли кладется слой свиного сала, сверху слой картошки, на картошку слой ветчины, слой помидоров, коренья... Потом кастрюля ставится в духовку, где она должна долго «томиться» и «млеть».

Слова «томиться» и «млеть» он выговаривал так аппетитно, что у меня кружилась голова — ведь продукты в ту пору выдавались по карточкам. Потом как-то незаметно Игорь Андреевич перешел к разговору о сценарии, о предстоящих съемках.

Игорь Андреевич так захватывающе, так подробно говорил о моем герое Иване Никулине и его подвиге, что казалось, он сам был участником и свидетелем этих событий. Я и сейчас слышу его негромкий голос: «...Иван Никулин, обвязавшись гранатами, шел навстречу пятидесятому фашистскому танку, это были последние его шаги по земле... Бросившись под танк, он ушел в бессмертие!» Так началась моя работа с Игорем Андреевичем над фильмом «Иван Никулин».

Слово «работа» в данном случае, впрочем, слишком прозаично. Подготовительный период длился долго: снимался один из первых цветной художественный фильм, и на каждом шагу возникали непредвиденные сложности. Снимали только по ночам: не хватало электроэнергии. Я ничего не замечал, жил в другом мире, мире моего героя, а у Савченко возникали новые и новые проблемы, мне непонятные, но мучившие меня. Иногда я жаловался Игорю Андреевичу, что с ролью не справлюсь и лучше бы мне от нее отказаться. Но Савченко спокойно парировал: «Еще не съемка, не паникуй. Вживайся в материал». — «А как вживаться?» — «Это твое дело. А вот как начнем съемки — тогда уж мое дело...»

Побывав на фронте, слушая сводки, просматривая военную кинохронику, читая газеты, я, конечно, «вживался» в материал и, наконец, почувствовал Ивана Никулина где-то совсем рядом с собой. Но и тогда он все же никак не хотел слиться со мной в одно целое.

На эпизодические роли матросов отряда Ивана Никулина Игорь Андреевич пригласил настоящих моряков Московского флотского

экипажа. Выбирал самых боевых, прошедших «огонь, воду и медные трубы», не раз ходивших в тыл врага за «языками»; на груди у многих сверкали боевые ордена. В них-то я впервые и увидел живые черты моего Ивана Никулина.

Игорь Андреевич, собрав эту лихую, но подтянутую компанию, вкратце рассказал им содержание сценария (о подвиге Никулина они уже знали из газет), объяснил, какая им предстоит «служба», а потом вытолкнул на середину меня, одетого в новенькую, но не пригнанную матросскую форму, и решительно потребовал: «Сделайте из него настоящего матроса, похожего на вас не только по форме, но и по существу. Когда фильм выйдет на экран, по Никулину будут судить о всех советских матросах!»

Через несколько часов я, кажется, уже ничем не отличался от настоящих матросов: фланелька натянута, как чулок, «чепчик» (бескозырка) едва держится на голове, вставленные клинья превратили неуклюжие брюки в «клеш». С этого момента и до конца съемок я всегда чувствовал придирчивые, но доброжелательные глаза моих друзей, моряков. Учили они меня и красивой морской походке, и как действовать кинжалом, чтобы бесшумно снимать часовых, и как ходить в штыковую атаку, и житейским бытовым хитростям...

Порой меня спрашивают: какой был режиссер Савченко? Как он работал с актером, много ли репетировал? Чтобы понять, каким был режиссер Савченко, надо смотреть его фильмы. А работа с актером? Я ее никогда и не замечал. Он давал актеру толчок, повод для размышлений на определенную тему, а мысль рождала эмоции, поступки, присущие данной ситуации, данному образу.

В то время фильмов снималось мало и актеры не носились как «угорелые» на поездах и самолетах, чтобы успеть сняться в нескольких ролях одновременно. Поэтому весь съемочный период мы проживали, как говорил великий Щепкин, «в шкуре» своих образов. Актерской техникой я, как и многие другие, снимавшиеся у Савченко, не владел, поэтому Игорь Андреевич, помня заветы Станиславского, заставлял меня и моих товарищей выполнять всевозможные этюды. С маститыми актерами Игорь Андреевич работал иначе, поражая их абсолютным чувством художественной правды, знанием актерской психологии, умением создавать творческую обстановку. С ними Игорь Андреевич отрабатывал композицию кадра и договаривался о мизансценах.

Общаясь с Игорем Андреевичем, человек становился умнее, талантливее, обаятельнее, красноречивее. Каждая встреча с ним обогащала новыми знаниями, творческим зарядом, более глубоким взглядом на мир. Мне никогда не забыть наши «культпоходы» в Эрмитаж и Русский музей. Игорь Андреевич заставлял картины говорить, дышать, жить вместе со зрителем. Он профессионально знал технику живописи — в юности был театральным художником. Он меня учил понимать живопись с точки зрения замысла художника и ее эмоционального воздействия. Он часто говорил: «Актеру хотя бы раз в месяц необходимо встречаться с прекрасным, посещая музеи, картинные галереи, выставки. Это возбуждает творческую фантазию, а главное, очищает от всяческой скверны».

...Мучительно трудно, но надо снова прощаться с Игорем Андреевичем... Он и сейчас стоит передо мной — сорокачетырехлетний, светловолосый, с добрыми глазами, открыто смотрящими на мир...

Александр Алов,
Владимир Наумов

Он был светом нашей юности

Случаю было угодно, чтобы много лет назад мы, мальчики, в поисках развлечений выбрали именно его окно. Он жил тогда на углу Боль-

шой Полянки и Хвостова переулка, на первом этаже. В то время он был для нас всего лишь малознакомым «рыжим дядькой», которого мы выбрали своей жертвой. Мы соорудили несложное приспособление, которое состояло из английской булавки, воткнутой в оконную раму, и подвешенного к ней небольшого камешка, а затем прятались за забором и приводили в действие наш механизм: мы дергали за нитку, и камень бил по стеклу. Нитка была черной, и ее совершенно невозможно было различить в темноте.

Как только начинало смеркаться, мы устраивались в засаде и приступали к делу.

Сначала в комнате мелькала едва заметная тень, которая осторожно, крадучись, пробиралась к окну, затем окно распахивалось и оттуда выпрыгивал человек с всклокоченными рыжими волосами и лохматыми бровями. На мгновение он застывал летящим силуэтом в освещенном проеме окна, затем начинал яростно метаться по пустому двору, бормоча и чертыхаясь.

Он никак не мог сообразить, этот «рыжий дядька», кто же стучал в его окно — вокруг никого не было. Сердца наши замирали от радостного возбуждения и восторга.

И так продолжалось каждый вечер.

И вот однажды, видимо, разгадав нашу хитрость, он в два прыжка очутился возле укрытия, в котором мы прятались.

Еще раньше, безошибочным мальчишеским чутьем, мы угадали, что «рыжий дядька» не побежит жаловаться родителям, а сам расправится с нами тут же на месте. И теперь мы покорно ждали возмездия, но расправы не последовало. Дав нам по символическому подзатыльнику, он неожиданно указал пальцем куда-то вверх и, слегка заикаясь, сказал: «А что если такую штуковину приделать на седьмой этаж, к Дзигану»,— и захохотал.

С тех пор мы успели вырасти и стать его учениками, но мы так никогда и не признались нашему учителю, кто донимал его в те далекие времена. Но уже тогда, в те веселые и озорные вечера, нас поразило то полное, абсолютное отсутствие злобы, которое было характерно для этого человека. Конечно, когда он метался по темному двору, хватая руками воздух, его просто захлестывала ярость. Но в том-то и дело, что ярость эта была какая-то особенная, странная, беззлобная — она причудливо переплеталась с радостью и весельем.

Впоследствии, в Институте кинематографии, а затем в течение всей его недолгой жизни, пока мы находились рядом с ним, мы не раз наблюдали это удивительное состояние его духа.

Он был щедр, великодушен и всегда готов к прощению. «Я живу на положительных эмоциях»,— любил говорить Савченко. И эти «положительные эмоции», словно молнии, озаряли всю его жизнь и все его фильмы, проникая в самые отдаленные закоулки сюжетов, освещая сокровенные тайны интересовавших его характеров.

Во всех его фильмах — в комедиях, драмах, трагедиях, водевилях — неизменно было нечто общее, некое особое качество, особое свойство, заставлявшее зрителя испытывать чувство, подобное тому, которое испытывает утомившийся путник в послегрозовом лесу, наполненном свежестью и озоном. Подобное же чувство «легкого дыхания» испытывали и мы от общения с нашим учителем. И еще: вокруг него словно возникало поле высокого напряжения.

Он источал какую-то удивительную энергию. И, попадая в это наэлектризованное пространство, мы сами заражались его напряжением, обостренным ощущением мира, событий дня, искусства.

Мы благодарны судьбе, что она свела нас с этим необыкновенным человеком. Он не был для нас просто учителем — преподавателем режиссуры в Институте кинематографии.

Он значил для нас неизмеримо больше — он словно открыл нам целый неведомый доселе мир. Сколько мы помним его, он никогда не стремился нас чему-либо научить в школьном смысле этого слова или — тем паче — навязать нам свои взгляды, принципы. Он был достаточно широк и терпим, чтобы выйти за пределы собственного вкуса. «Я не хочу делать из вас савченят,— говорил он нам не

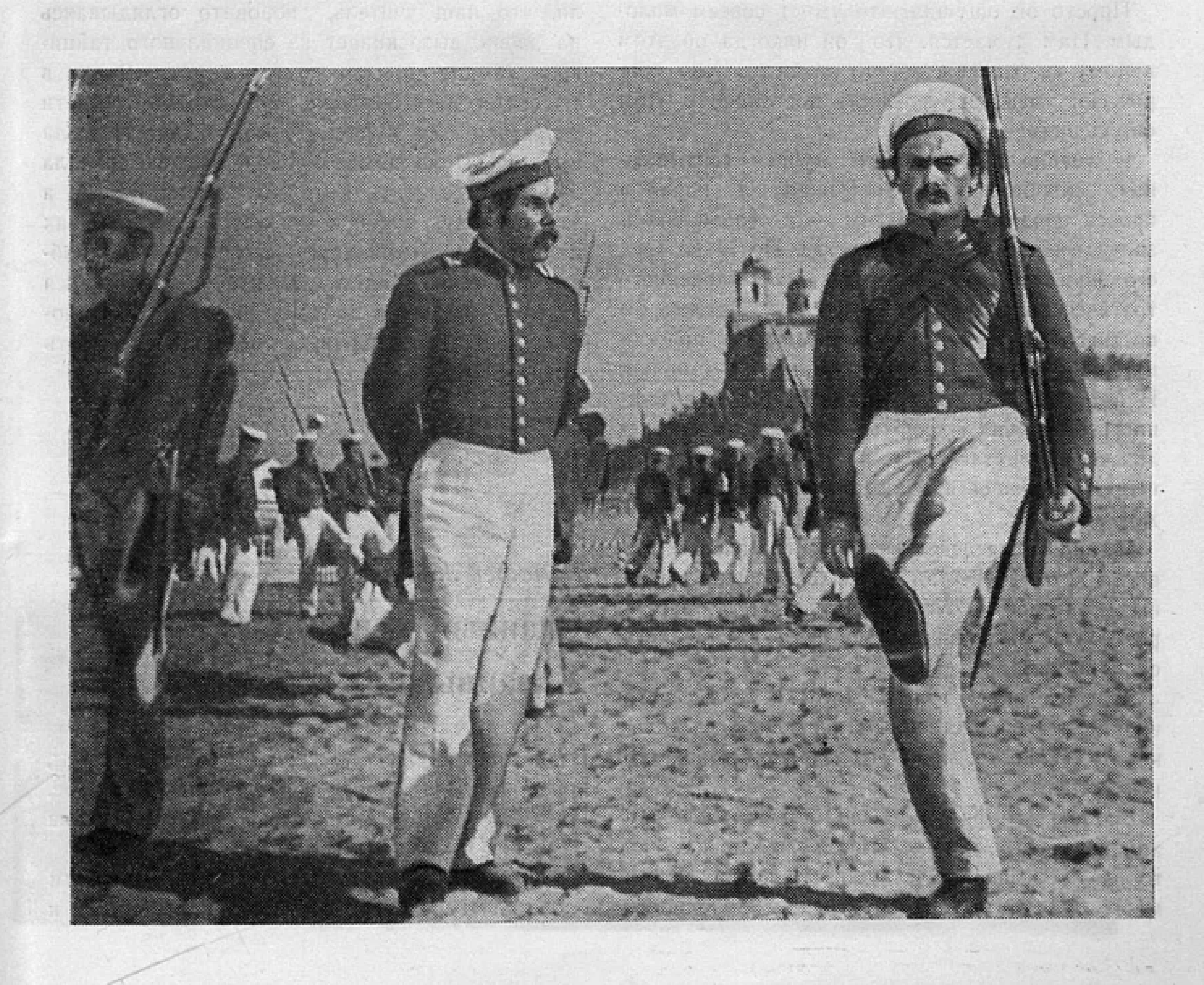
раз. — Побольше спорьте, не соглашайтесь, даже ошибайтесь, только, ради бога, размышляйте, и хоть криво, да сами». Он учил нас приемам кинематографического мастерства легко, небрежно, не придавая этому особого значения. Но зато с поразительным упорством и настойчивостью он стремился разбудить, активизировать в наших душах тот удивительный, таинственный процесс горения, который и высвобождает особую энергию, называемую творчеством. Он был для нас учителем в самом высоком, всеобщем смысле этого слова.

А кроме того, он был просто нашим другом — веселым, озорным, остроумным человеком. Он никогда не упускал случая принять участие в какой-нибудь проделке, посмеяться над собой или другими.

«По калорийности одна минута смеха равна килограмму моркови», — любил повторять Савченко.

И в творчестве своем он очень любил смешное и глубоко понимал его природу. Он не боялся оскорбить идею иронией. Он лишь делал идею эту значительнее и крупнее, разворачивая ее другим боком, переводя из плоского банального состояния в состояние объемное и напряженное. Он ощущал смешное как

«Тарас Шевченко».
Справа: С. Бондарчук в роли Шевченко



средство познания мира, а не как способ развеселить зрителя. Во многих, казалось бы, безнадежно серьезных явлениях и событиях жизни он, словно рентгеном, обнаруживал иронический или комический аспект, таящийся в их глубинах. Это был по-настоящему веселый и жизнерадостный человек.

Но вместе с тем в характере его, во всей его личности и даже в облике присутствовало постоянное, необъяснимое трагическое начало.

Он словно предчувствовал свою раннюю смерть и нередко удивлял нас внезапными вспышками печали, которые неожиданно и, казалось, беспричинно охватывали его. Он не боялся смерти, как боятся ее многие люди, приближающиеся к старости,— он был слишком молод для этого.

Просто он ощущал, что умрет совсем молодым. Нам думается, что он никогда об этом никому не говорил, но что он был в этом пророчески убежден и жил постоянно с этим ощущением.

И именно эта часть его души — возвышенная, скорбная, малодоступная, а порой и просто неизвестная другим — с особой силой запечатлелась в его творчестве. Почти во всех его фильмах есть эпизоды необыкновенного трагического напряжения и силы. Он как бы постигал трагедию изнутри, лично и подробно проникая в самые отдаленные ее тайники. И вместе с тем он ощущал трагедию и высший ее момент — смерть — не только как человеческую катастрофу, но и как неизбежное, непрекращающееся движение и обновление самой жизни.

И, видимо, вследствие этого трагические аспекты его творчества были совершенно лишены нервозности, суеты и отчаяния, а, наоборот, были исполнены могучего и скорбного спокойствия.

Это сочетание трагического и комического начал было существенным признаком не только его личности, но и его мировоззрения, его искусства.

Вообще, его фильмы были поразительно похожи на него самого. Они были словно «историей болезни» его души. И когда спустя много лет после его смерти нам доводилось вновь смотреть его ленты, в нас каждый раз возникало почти мистическое ощущение: словно мы провели два часа в обществе своего учителя, не просто посмотрели его картину, а именно провели с ним два часа.

Прошло двадцать пять лет со дня его смерти. Самый молодой его ученик уже стал старше его. Он умер в расцвете сил, едва достигнув того возраста, который принято считать зрелостью, не сумев осуществить и десятой доли своих замыслов. Жил он трудно и радостно. А то, что он сделал,— прекрасно.

●

Случаю было угодно, чтобы последние дни его жизни мы провели вместе с ним. И вот однажды, войдя к нему в кабинет, мы увидели, что наш учитель, воровато оглядываясь на дверь, вытаскивает из специального тайника в камине спрятанные там окурки. Врачи в то время категорически, под страхом смерти запретили ему курить, и все папиросы были выброшены из дома. Увидев нас, он сначала попытался сделать вид, что чистит камин, а затем махнул рукой и сказал: «Поймали, как Васисуалия Лоханкина,— и, усевшись поудобнее в кресло, сладко затянулся, зажмурился от удовольствия и добавил: — А что, в сущности... Ведь умирая, перестаешь быть смертным».

Тимофей Левчук

Славный сын Украины

В те, теперь уже далекие, тридцатые годы, когда я делал первые шаги в кинематографе, встреча с Игорем Андреевичем Савченко стала памятной вехой в моей судьбе.

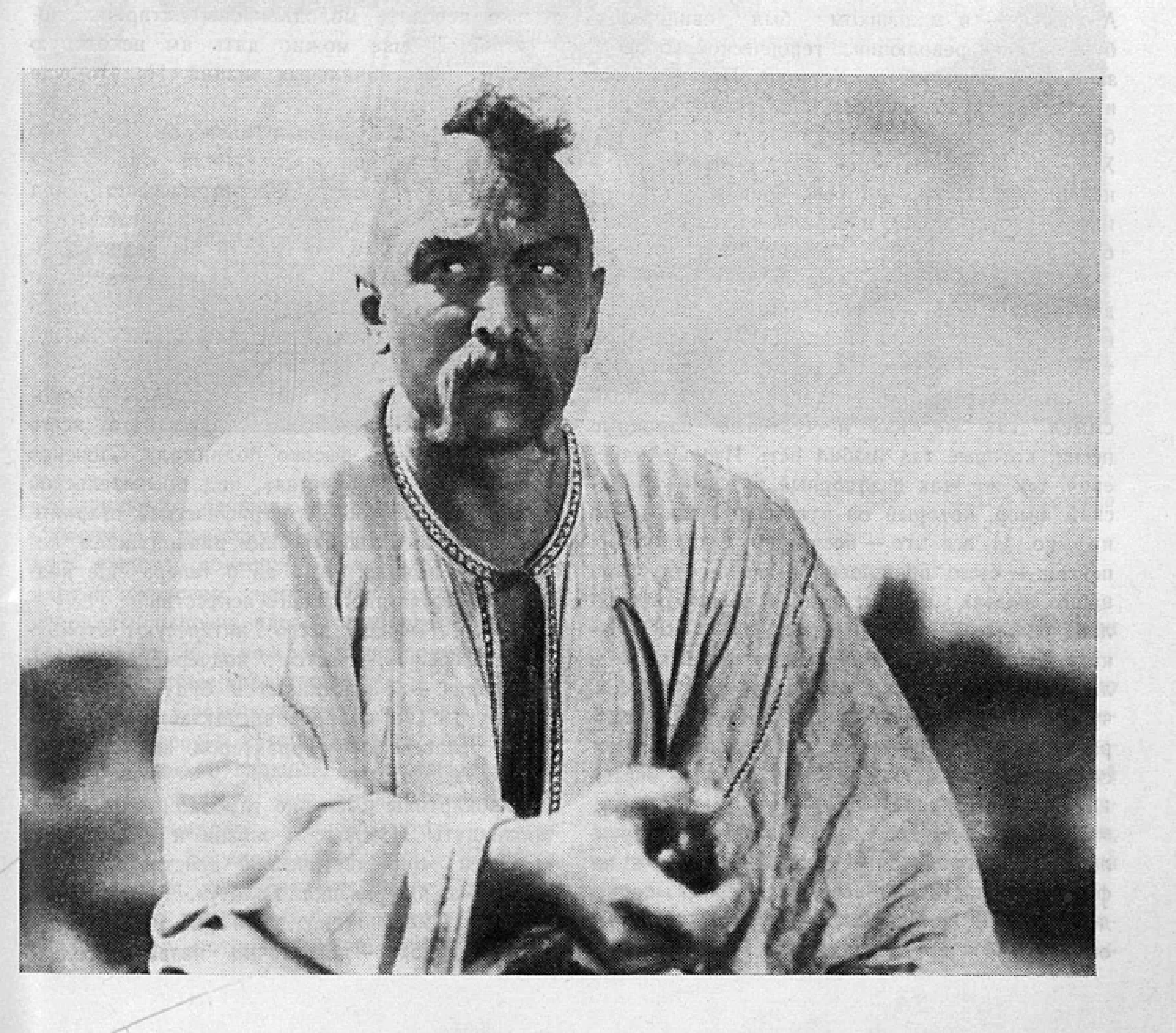
1939 год. Меня знакомят с молодым блондином среднего роста, с лихим чубом и

мохнатыми бровями. Он поражает меня эрудицией и острой сосредоточенностью... Тогда Игорь Андреевич готовился ставить в Киеве фильм «Всадники». И сразу же после нашего знакомства, я, еще молодой и неопытный кинематографист, стал ассистентом этого неспокойного, дерзновенного художника.

До сих пор меня поражают его колоссальная энергия и неутомимость. Рабочий день его начинался на рассвете и кончался далеко за полночь. Вспоминаются мне и пристрастные «допросы», которые Савченко устраивал автору романа — Юрию Ивановичу Яновскому. Его интересовало все: прообраз главного героя будущего фильма — сталевара Чубенко, черты его характера, манера говорить...

В съемочной группе Савченко все мы чувствовали себя сплоченным коллективом. Я не припомню каких-либо трений, нарушений дисциплины. Строилась же такая сплоченность прежде всего на умении режиссера Игоря Савченко воспитывать своих товарищей. Особенно это касалось молодежи. Сам еще молодой (свою духовную молодость он сберег

«Богдан Хмельницкий».
Н. Мордвинов
в роли Богдана Хмельницкого



до конца своей недолгой жизни), Игорь Андреевич очень любил работать с молодежью. Меня, дебютанта в режиссерской профессии, он незаметно, не прибегая к каким-либо дидактическим ухищрениям, нацеливал на то, что кинорежиссура — это трудная работа и что делать ее нужно так, чтобы людям с тобой было легко, чтобы они тебе верили. Он учил нас искусству общения с людьми.

И еще одно качество Савченко было мне близко и дорого: его пристрастная, до боли душевной, любовь к родной природе, к украинскому пейзажу.

— Я сам родился над Бугом, в прекрасной Виннице,— слегка заикаясь, рассказывал Игорь Андреевич,— и мальчиком был свидетелем бурных дней революции, героической борьбы за власть Советов на Украине. Поэтому мне и хочется, чтобы фильм наш прозвучал как бы песней, гимном нашему народу, революции. Хочу, чтобы в нем герои пели, мечтали, люто ненавидели врага, который пришел топтать нашу святую землю, и верили в светлое наше будущее..

Напомню, что дело было в 1939 году, когда каждый день приносил новые и новые известия о наступлении фашизма. И в грозовой тревожной атмосфере тех месяцев мирный пейзаж наших городов и сел приобретал особый смысл. Так же, как и чудесные народные песни, которые так любил петь Игорь Андреевич, так же, как и задорный, острый украинский юмор, который он чувствовал так тонко и умно. И все это — песни, музыка, юмор, пейзаж — было пропущено в возникавшем на наших глазах фильме сквозь волшебный талант режиссера. Меньше всего в его «Всадниках» было тихих, идиллических пейзажей и ласковых жанровых сцен. Красочный пейзаж, чудесные песни, мечты о будущем по контрасту лишь подчеркивали и усиливали атмосферу жестоких социальных битв, развертывавшихся на экране.

После «Всадников» жизнь надолго разлучила нас. Но, работая в кино, а потом — на фронте, я постоянно вспоминал время, проведенное с И. А. Савченко, те уроки, которые он дал мне и другим молодым режиссерам.

Все мы, кто в разные годы прошел школу кинорежиссуры у Игоря Андреевича Савченко — а к ним, моим творческим побратимам, я отношу М. Хуциева, А. Алова, В. Наумова, Л. Файзиева, Ф. Миронера,— все мы в той или иной мере вобрали в себя черты его чудесного, талантливого умения органично соединять в подходе к теме сознательную, непоколебимую уверенность бойца идеологического фронта со своей неповторимой художественной индивидуальностью.

Подлинным художником в кино может стать только тот, кто имеет талант — эти слова я не раз слышал от Савченко. Научить кинорежиссуре, говорил он, невозможно, можно только передать молодым опыт старших поколений. И еще можно дать им некоторую сумму профессиональных знаний. Но это еще не режиссура...

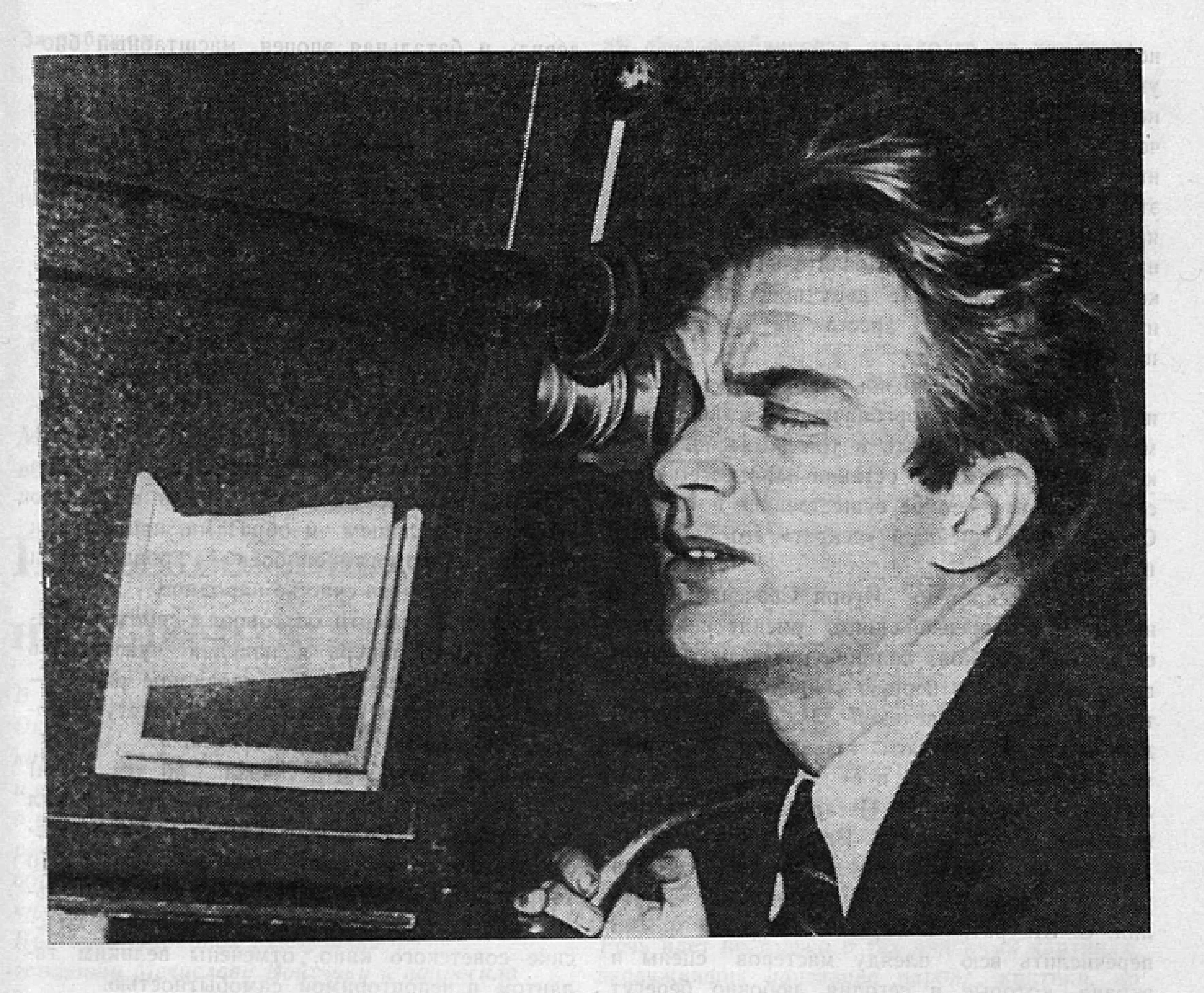
Будучи уже зрелым мастером, Савченко снова и снова повторял: «Если спросить у любого украинского кинематографиста, над какими картинами он работал, работает и собирается работать, то какими бы разнообразными ни были дела, подвиги, люди их фильмов, генеральной темой всех этих произведений будет борьба за благо народа, вечная нерушимая дружба наших народов».

Это же величие души, пламенный патриотизм, интернационализм творчества и всего восприятия мира высоко поднимали Савченко над межой «хуторянства», над обывательской тягой к воспеванию этнографической старины, как и над ремесленническим равнодушием, которое подмывало тогда да и теперь еще подмывает берега настоящего искусства.

— Меня меньше всего интересуют атрибуты этнографии,— часто подчеркивал Игорь Андреевич. — Я настаивал и буду настаивать на другом: на полноте впечатления самобытности человеческих характеров, их классовой сущности.

Кинокартины Савченко глубоко самобытны, проникнуты любовью к жизни и к человеку, к нашей социалистической действительности.

«Дума про казака Голоту», «Всадники», «Богдан Хмельницкий», «Тарас Шевченко», «Третий удар» — достаточно назвать только



И. А. Савченко

эти фильмы, ставшие полноценным вкладом Савченко в советскую культуру, чтобы оценить масштаб содеянного им. Каждая из этих картин страстно направлена против зла и неправды, напоена идеями гуманизма и дружбы народов. И в каждой из них яркие, крупные, колоритные характеры.

Народ у Савченко всегда могучая движущая сила, творец истории, кузнец собственной доли. Не только главные, но и эпизодические образы наделены у него выразительными характерами, надолго запоминаются. Тарас Шевченко, Богдан Хмельницкий, Чубенко, Яким Недоля, дьяк Гаврила, казак Тур, Оксана. Нелегко перечислить всех героев фильмов И. Савченко, которые полюбились миллионам зрителей разных поколений и навсегда вошли в память народную.

В патетическом фильме, посвященном жизни славного сына Украины Богдана Хмельницкого, вольнолюбивый украинский народ выступает не безликой массой, на фоне которой действует Богдан, прекрасно сыгранный замечательным русским актером Н. Мордвиновым, а главной движущей силой освободительной борьбы XVII века.

Фильмам Савченко всегда был присущ новаторский поиск, стремление к яркой, самобыт-

ной образности и метафоричности, живущей в украинском фольклоре и весенних озорных песнях. Достаточно вспомнить в «Тарасе Шевченко» эпизод, когда расходятся по бескрайним просторам украинских степей кобзари, эти слепые глашатаи правды, призывавшие к яростной борьбе с врагом. Или непревзойденную метафорическую выразительность кадров, когда Тарас Шевченко дает пощечину шпиону во время своего ареста на днепровском пароме...

Глубокое знание жизни народа, его давней и близкой истории, органичное чувство современности, умение взять в той богатейшей сокровищнице, которую оставил народ всем нам, своим певцам,— самое существенное в таланте Савченко, важнейший «секрет» его самобытного творчества.

Другим «секретом» Игоря Савченко я бы назвал его непревзойденное умение находить единомышленников, подбирать ключи к человеческой душе, в первую очередь к душе актера. И теперь с великой любовью и благодарностью вспоминают только ему присущие методы С. Бондарчук и М. Жаров, Е. Самойлов и Б. Андреев, Э. Цесарская и И. Переверзев и многие другие. Ему до конца своих дней были признательны и те, кого сегодня уже нет среди нас: Н. Мордвинов, Л. Свердлин, С. Шкурат, М. Бернес... Да разве можно перечислить всю плеяду мастеров сцены и экрана, которые и сегодня любовно берегут в сердце своем самые трепетные, самые нежные воспоминания о своем учителе и наставнике, о своем друге Игоре Андреевиче Савченко!

Помню, Савченко говорил: «Я не специализировался на каком-то определенном жанре, хотя и понимаю явные преимущества такой специализации. Односторонность в творчестве неминуемо ведет к ремеслу и, что более опасно, к манерности. Но дело не только в этом: мне очень не хотелось бы, чтобы я уже теперь стал уверенным, все знающим и умеющим художником. Не хотелось, чтобы все в моей творческой жизни стало ясно и определенно...»

Музыкальная комедия и детский фильм, водевиль и батальная эпопея, масштабный биографический фильм и экранизация — таков широкий диапазон его творчества, и в каждом из этих киножанров он оставил заметный след. Фильмы получались разные, подчас даже ниже первоначального режиссерского замысла, но каждая из лент, им созданных, несла в себе партийное отношение художника к искусству, свидетельствовала о том, что он стремится создать не просто интересный фильм, но обязательно и прежде всего фильм нужный и глубоко современный.

Поэтому, кстати сказать, он был так непримирим к приспособленчеству в кино. И всегда искал нештампованных способов киновыразительности, чтобы увлечь массового зрителя и зрелищем и образами, напоенными героической романтикой боев — прошедших и современных — за счастье народное.

За день до смерти он говорил своим ученикам: «Только теперь я начинаю чувствовать творческую зрелость... Все сделанное ранее — лишь подготовка к свободному полету в новые, невиданные дали мастерства...»

За день до смерти сказал он эти слова! Смерть, которая наступила в расцвете сил художника, не дала ему возможности осуществить многие волновавшие его замыслы. Но те фильмы, которые он успел сделать, те фильмы, которые мы уверенно причисляем к классике советского кино, отмечены великим талантом и неповторимой самобытностью.

Эти фильмы сделали неподвластным смерти своего создателя, который и сегодня, спустя столько лет после своей гибели, с нами, идет в одном строю со своими товарищами, русскими и украинскими, грузинскими и киргизскими, узбекскими и белорусскими, латышскими и таджикскими кинематографистами, в бой за великое искусство великого и славного нашего народа.

Редакция благодарит заведующую музеем Киевской киностудии художественных фильмов имени А. П. Довженко Т. Т. Деревянко за помощь в подготовке литературного и иллюстративного материала этой подборки.

Мечислав Войтчак,
первый заместитель министра культуры и искусства Польской Народной Республики

Польское кино на новом этапе

В связи с 60-летием Великой Октябрьской социалистической революции, которая положила начало перестройке мира и ознаменовала вступление человечества в новую эру своего развития, редакция журнала «Искусство кино» обратилась к первому заместителю министра культуры и искусства Польской Народной Республики товарищу Мечиславу Войтчаку и попросила его охарактеризовать процессы, происходящие в польском кино на новейшей ступени его развития. Ниже печатается интервью, которое товарищ Мечислав Войтчак дал корреспонденту «Искусства кино» В. Головскому.

Кинематография народной Польши переживает сегодня важный этап своего развития, содержание и сущность которого определены Постановлением Политбюро ЦК ПОРП о развитии кинематографии и кинематографической культуры. Знаменательно, что этот документ, имеющий чрезвычайное значение для социалистического киноискусства нашей страны, был опубликован незадолго до тридцатилетней годовщины со дня национализации кинопроизводства в Польше.

Таким образом, Постановление Политбюро ЦК нашей партии открывает новую страницу развития национального кинематографа. Кардинальные положения этого документа развивают и конкретизируют решения VI съезда ПОРП в области культуры. Эти решения дали польским коммунистам вдохновляющую научную программу, основанную на принципе единства экономики, политики и идеологии. При этом было отмечено значение культуры и искусства, их важное место в жизни польского народа, строящего коммунизм. Особо подчеркивался тот факт, что в сфере идеологической деятельности партии, в духовной жизни общества важное место занимает киноискусство. Широчайшая сфера воздействия, массовый характер аудитории, богатство выразительных средств — все это дает основание рассматривать кинематограф как активное средство формирования общественного сознания и одновременно повышает творческую ответственность мастеров экрана перед народом, перед историей.

1973—1975 годы стали для нас всех годами большой работы по реализации Постановления ЦК партии. Эти годы были для нашей кинематографии чрезвычайно плодотворными. Речь идет не только о тех или иных картинах, заслуживших признание народа, критики, но и о создании ясного и реалистического перспективного плана развития кинопроизводства, который предусматривает постепенное расширение производства фильмов и, что является самым важным, улучшение их качества.

Чтобы в полной мере оценить значение Постановления Политбюро ЦК ПОРП, следует подчеркнуть его конструктивный характер. Польская кинематография получила в результате еще более благоприятные условия для своего роста, в том числе и для подъема кинопроизводства на основе модернизации материально-технической базы.

Трудно переоценить, например, значение решения о строительстве в самом ближайшем будущем новой киностудии в Варшаве.

Постановление выдвинуло перед кинематографом новые ответственные задачи по осмыслению и отображению нынешнего этапа развития социалистического общества в Польше. Наши ближайшие планы, построенные в соответствии и на основе Постановления Политбюро ЦК ПОРП, характеризуются сейчас широким спектром направлений, насущность которых определена духовными потребностями польского общества.

Прежде всего Постановление стимулировало активное обращение художников к многообразию проблем современности; экран в полной мере должен отражать общественные, политические, нравственные, бытовые процессы, происходящие в нашей стране и характерные для преобразующейся социальной структуры Польши.

Все эти процессы находят реальное отражение в конкретной практике нашего кинематографа. Мы последовательно стремимся к тому, чтобы в произведениях киноискусства серьезно и глубоко рассматривались темы, связанные с нашей историей, в особенности с ее прогрессивными тенденциями, темы революционной и национально-освободительной борьбы польского народа, его славные интернационалистские традиции, связи с русским революционно-освободительным движением, с великой культурой русского народа.

1973 год был началом всенародной работы по реализации программы, выдвинутой VI съездом ПОРП. Лицо нашего киноискусства определяли в тот год такие картины, как «Свадьба» Анджея Вайды, «Коперник» Чеслава и Евы Петельских и фильм Богдана Порембы «Майор Хубаль», посвященный событиям минувшей войны и вызвавший живой отклик зрительской аудитории. Этот год — отметим это особенно — был характерен и новым ценным творческим опытом, накопленным в разработке современной тематики. Конечно, далеко не все работы были столь значительны, как, например, фильм Кшиштофа Занусси «Иллюминация». Но сама тенденция к глубокому и ответственному исследованию процессов современности, отчетливо проявившаяся в этом году, вселяла оптимизм.

Следующий год принес уже целый ряд произведений, отвечающих общественным запросам и программным предначертаниям партии. Такие фильмы, как «Темная река» Сильвестра Шишко, «Сильных нет» Сильвестра Хенцинского, «Хроника преступления» Анджея Тшос-Раставецкого, «Потоп» Ежи Гофмана, мы причисляем к идейно-художественным достижениям, еще более укрепившим доверие наших зрителей к польскому киноискусству.

1974 год, как и предшествующий, принес нам немало наград на международных кинофестивалях.

Широко отмечавшееся в 1974 году тридцатилетие народной Польши обострило интерес кинематографистов к темам борьбы с фашистскими оккупантами и становления народной власти в стране. Все эти темы принадлежат к традиционным в нашем искусстве. Но теперь художники обратились к ним обогащенные опытом победоносного строительства социализма в Польше, в условиях все возрастающей роли содружества социалистических стран во главе с Советским Союзом в международной политике, в борьбе за мир, против сил империализма и неоколониализма; этим обусловливается тот во многом новый подход к традиционной тематике польского кинематографа, который был характерен для лучших картин 1974 года. Напомню здесь волнующий польско-советский фильм Сергея Колосова «Помни имя свое», а также картину Хенрика Клюбы «История в красном» и уже упоминавшуюся мной «Темную реку» Сильвестра Шишко.

Среди наиболее значительных произведений 1975 года надо назвать прежде всего «Землю обетованную» Анджея Вайды, фильм, основанный на романе Владислава Реймонта. Режиссер талантливо и достоверно воссоздал историческую атмосферу, при которой капитализм делал свои первые шаги в Польше, сатирически остро вскрыл механизм капиталистической дегуманизации. В творчестве Вайды «Земля обетованная» занимает особое место, свидетельствует об углублении и совершенствовании его социально направленного и яркого искусства. Это подтвердило решение авто-



«Шрам», режиссер Кшиштоф Кесьловский

ритетного жюри IX Московского международного кинофестиваля, удостоившего польского режиссера одной из трех главных наград.

Другим идейно-художественным достижением 1975 года были «Ночи и дни» Ежи Антчака — фильм, поставленный по известному одноименному роману Марии Домбровской. Картина эта относится к числу наиболее удачных экранизаций польской классики.

Таким образом, 1975 год как бы подвел некоторые итоги тридцатилетнего пути польской кинематографии и вместе с тем он был годом формирования и уточнения программы дальнейшего развития, цель и смысл которого — активное участие в гармоническом культурном и экономическом развитии народной Польши под знаком решений VII съезда ПОРП.

Важным событием в жизни кинематографа Польши стал традиционный фестиваль художественных фильмов в Гданьске, который служит как бы точкой отсчета для польского киноискусства. За год, прошедший между вто-

рым и третьим Гданьскими фестивалями, наша кинематография создала 29 полнометражных художественных фильмов. Это существенный рост по сравнению с предыдущими годами, когда мы выпускали не более 21 фильма. И что особенно важно — в девятнадцати из двадцати девяти картин разрабатывается современная тема. Два фильма были посвящены войне и еще два — становлению народной Польши. Кроме того, за этот период были поставлены две картины, обращенные к далекой истории страны, и четыре экранизации литературной классики. Мне кажется, что эти пропорции достаточно наглядно свидетельствуют о переменах, происходящих в нашей кинематографии. Современная тема, которая всегда была в центре внимания зрителей и являлась предметом особой заботы кинокритики, теперь наконец заняла доминирующее и, будем надеяться, постоянно доминирующее место в польском кино. Более того, зная фильмы, уже завершенные и еще находящиеся в работе, я могу уверенно сказать, что современная тема в ближайшем будущем в полной мере будет определять творческое лицо нашего киноискусства.

Чертой, наиболее характерной для двух десятков фильмов, посвященных современной Польше и выпущенных за последнее время, о котором у нас идет речь, я бы назвал интонацию размышления, активно звучащую в большинстве из них. Художники вдумчиво исследуют бытие своих современников, их интересуют те проблемы, которые возникают перед нашим обществом. Проблемы выбора и поиска верного и активного решения в условиях общественно значимых ситуаций, тема ответственности человека за судьбы других людей и за судьбы страны и мира — таковы темы, разрабатываемые в наиболее значительных польских фильмах. В этом направлении интересные поиски ведут Анджей Тшос-Раставецкий в своем «Приговоренном», Кшиштоф Кесьловский, создавший важнейшую для нас общественно-политическую ленту «Шрам». Может быть, это последнее произведение не вполне удалось в композиционном отношении и не свободно от некоторых других профессиональных просчетов, но путь творческих поисков на самом трудном участке современной темы, избранной режиссером, заслуживает поддержки и одобрения.

Решительно изменился за последние два-три года тип современного героя на киноэкране. Чаще всего это герой, умеющий бороться за близкие ему нравственные идеалы. Да и фон, на котором действует современный герой, стал более отчетлив, более узнаваем и реалистичен. Я имею в виду не только реалии быта семидесятых годов, но и психологическую и социальную атмосферу, политический импульс нашего времени, отчетливо различимые в лучших картинах, посвященных сегодняшнему дню народной Польши. Факт этот представляется мне особенно значительным и обнадеживающим.

Хотелось бы также отметить появление фильмов популярных развлекательных жанров, несущих в себе важную общественную проблематику. Я имею в виду «Азартных игроков» Мечислава Васьковского и картину Марека Пивовского «Извините, здесь бьют?». Обе они сделаны в приключенческо-детективном жанре и в то же время являются попыткой активного, идейно целеустремленного анализа некоторых аномалий нашей общественной жизни.

Год 1976-й был, таким образом, удачным для нашего кино, и это тем более радостно, если вспомнить, что значительная часть продукции создавалась руками молодых: в 1976 году дебютировали шесть режиссеров, а на 1977 год мы предусматриваем девять дебютов. И это не считая вторых и третьих фильмов, созданных вчерашними дебютантами. Столь значительное число дебютов неизбежно связано с риском неудач, но руководство кинематографии сознательно пошло на такой риск и, думается, поступило правильно.

Резкое увеличение плана выпуска фильмов, предусмотренное на ближайшие годы, диктует необходимость еще большей активизации нашей работы с молодыми творческими кадрами. Впрочем, это обусловлено не только производственной необходимостью. Молодые приносят в кино свое ви́дение мира, свой —

пусть пока еще не очень большой — жизненный опыт, свои проблемы и вопросы. Причем их интересы связаны прежде всего с современной тематикой, что существенно обогащает палитру нашей кинематографии и очень важно как в общественно-политическом, так и в художественном отношении.

В результате новых принципов тематического планирования, примененных за последние годы в Польше, появилось немало произведений, разрабатывающих важную для нашей кинематографии тематику патриотизма и интернационализма. Фильмы этой тематики мы рассматриваем как вклад в подготовку к событию, историческому для всего социалистического содружества — к шестидесятилетию Великого Октября.

Так, в свете этих задач, был задуман и поставлен фильм о Ярославе Домбровском режиссера Богдана Порембы, созданный в содружестве с советскими кинематографистами. Снимается фильм «Красные тернии» Юлиана Дзедзины, посвященный революции 1905 года в Лодзи, которую В. И. Ленин назвал первым организованным выступлением польского рабочего класса.

Национально-освободительное движение на польских землях явится темой фильма «Ярость» (об Эдварде Дембовском), а также фильма «Дезертиры», который мы планируем создать в содружестве с венгерской кинематографией. Фильм, рассказывающий о Людовике Варыньском, отразит важные процессы формирования организованного рабочего движения в Польше. Вместе с советскими друзьями мы задумали картину о Феликсе Дзержинском — об участии поляков в русском рабочем движении, об их вкладе в борьбу за победу первой в мире социалистической революции.

Мы намереваемся и в дальнейшем разрабатывать тему войны, первых трудных послевоенных лет становления нашей государственности. Патриотизм польского народа, величайший героизм перед лицом жестокого врага — об этом забывать нельзя! Два недавно созданных фильма на эту тему следует, на мой взгляд, отметить особо. «Спасти город» Яна Ломницкого показывает, как Советская Армия при участии польских патриотов освобождала Краков. «Туман» Сильвестра Шишко рассказывает и исследует историю нравственного и политического созревания молодого солдата в трудной борьбе с реакционным, буржуазно-националистическим подпольем.



«Полоса тени», режиссер Анджей Вайда

Зрители будут и впредь встречаться на экранах с героями любимых произведений литературной классики. Польское кино одержало на этом пути немало творческих побед и завоевало признание многомиллионной аудитории в стране и за ее пределами. Фильмы-экранизации служат важным культурным и

воспитательным целям. Из четырех работ такого рода наибольший интерес представляет картина Анджея Вайды «Полоса тени», созданная на основе повести Джозефа Конрада-Коженевского, известного английского писателя польского происхождения.

Однако главной задачей польского кино попрежнему остается анализ и, если это возможно со столь еще незначительной временной перспективы, синтез ключевых явлений и процессов, характеризующих тридцатилетний путь становления и укрепления нашей социалистической государственности. Именно здесь эпицентр интересов, надежд и стремлений наших кинематографистов.

Огромный благодатный материал для творческих поисков и открытий дает нашим художникам их непосредственное активное участие в практике социалистического строительства, во всей жизни польского народа, работающего над осуществлением программы, выдвинутой VI и VII съездами ПОРП. Это одновременно еще и отличный полигон для совместной работы кинематографистов разных стран, в которой мы особенно заинтересованы. Кое-что в этом направлении уже делается. Так, картина «Длинная тень» Анджея Пиотровского рассказывает об участии поляков в строительстве газопровода, связывающего СССР со странами социалистического содружества. «Засуха» Владислава Шлесицкого — это история польских летчиков, несущих помощь населению одной из африканских стран.

Особого разговора заслуживает положение, сложившееся в польском документальном кинематографе. После периода некоторого застоя, вызванного, в частности, развитием телевидения и необходимостью «уступить» ему некоторые информационные и публицистические функции, наша кинодокументалистика ныне переживает новый подъем. Это относится прежде всего к проблемным фильмам, активно формирующим взгляды и психологию зрителей. Документальное кино на современном этапе отказывается от поверхностной регистрации событий, стремясь проникнуть в глубь исследуемых явлений. Главным объектом творчества документалистов стал человек, его созидательная деятельность. Тематическое и эстетическое богатство документального экрана в полной мере соответствует интенсивности и широте общественно-экономического развития социалистической Польши, многообразию человеческих характеров и судеб, рожденных новой действительностью. Многочисленные премии на международных фестивалях также свидетельствуют о том, что польские документалисты вновь выходят на передовые рубежи кинопублицистики.

В современной практике нашего искусства сегодня наблюдаются интересные процессы взаимопроникновения и взаимосвязи игрового и документального кино. Польские документалисты все чаще делают игровые фильмы и — надо сказать — довольно удачно. Примечательно, что документалисты, которые «вторглись» в игровое кино, отдают предпочтение современным темам, используя свой личный опыт — опыт впечатлений и раздумий, вынесенных из непосредственного соприкосновения с многообразием фактов и явлений, характерных для новой Польши. И вот что особенно радует: сделав художественную картину, они не бросают документалистику. Большинство из них убеждено, что, потеряв контакт со своей основной сферой деятельности, они ослабят связи с современной действительностью.

Если говорить об эстетической стороне дела, то следует указать на проникновение некоторых принципов игрового кино в документальное, и наоборот. Думается, что этот взаимообмен не только интересен, но и полезен для обеих сторон. Многие наши режиссеры, завоевавшие известность своими игровыми фильмами, сейчас работают и в том и в другом виде творчества, как, например, Ян Ломницкий, Кшиштоф Кесьловский или Анджей Тшос-Раставецкий.

Говоря о том, что определяет облик современного польского кино, о том, что дает нашим кинематографистам импульс к поискам и самосовершенствованию, необходимо прежде всего отметить роль наших разнообразных и все более крепнущих связей с советским кино.

Для начала обратимся к цифрам. Совет-

ские фильмы всегда занимали особое, доминирующее положение среди произведений зарубежного киноискусства, представленного на экранах Польши. Успех обычно сопутствует и всем специализированным мероприятиям, которые проводились в Польше в целях пропаганды советского кино. Особенно значительный успех выпал на долю Дней советского кино, традиционно проходящих по всей стране в ноябре каждого года. Зрители с интересом восприняли такие картины последнего прокатного года, как «Блокада» (первая и вторая серии), «Романс о влюбленных», «Сибирский дед», «Москва — любовь моя», ну и, конечно, «Калина красная».

Фильм В. Шукшина стал в Польше огромным событием, причем его одинаково высоко оценили как массовый зритель, так и кинематографисты и критики. «Калина красная» была признана польской кинокритикой лучшей из зарубежных лент, показанных в стране в 1975—1976 годах.

Мне кажется, что успех этого фильма объясняется и его темой, и талантом актера и режиссера, и прежде всего тем — это-то особенно и взволновало польских зрителей — русским колоритом, который так органично и цельно ощутим во всем строе, во всей стилистике последней и, несомненно, лучшей работы Шукшина. Он сумел очень простыми, для всех одинаково действенными средствами выразить любовь к человеку, сложность человеческой натуры, особенности русского национального характера.

Урок «Калины красной», урок общения с творчеством Шукшина — это в первую очередь предметный урок социалистического гуманизма. Успех этого фильма вновь наводит на размышления о вдохновляющем воздействии идеалов нашего общества на творчество художников социалистического кинематографа. Именно связь с этими идеалами и дает огромное преимущество нашим кинематографистам перед мастерами Запада, оказывающимися подчас жертвами тотального скепсиса, обреченными на выражение безысходного одиночества человека перед лицом жестокого и безразличного к нему мира. Такие фильмы, как «Калина красная», «Премия», «Афоня» и, наконец, только еще выходящий на наши экраны «Прошу слова», являются для наших кинематографистов примерами глубокого и интенсивного освоения самых актуальных проблем современности. Такие фильмы помогают найти верный ответ на вопросы, волнующие всех зрителей всех социалистических стран. И в этом их интернационалистская сущность, их органическая связь с судьбами всех народов, уверенно и бесповоротно вставших на путь социалистического развития. Именно таких интернационалистских по проблематике и по духу фильмов ждут от нас, польских кинематографистов, зрители нашей страны.

«Приговоренный»,
режиссер Анджей
Тшос-Раставецкий



В нынешнем году на польские экраны выйдет еще больше советских фильмов, пройдут ретроспективные показы, посвященные творчеству отдельных мастеров, развитию отдельных жанров и отражающие разные периоды в славной истории советского кино. И это не случайно. Ведь в нынешнем году все мы будем отмечать годовщину Великой Октябрьской революции.

Наши сегодняшние общие успехи уходят всеми корнями в то далекое и славное время, когда великий Ленин впервые — и на века! — определил пути развития социалистической государственности и социалистической культуры. В том числе и кинематографа.

Сегодня в сфере мировой культуры идет особенно острая борьба за человека, за право духовного воздействия на миллионы людей; в области идеологии борьба идет за умы и сердца людей, за их мировоззрение.

Мы в Польше твердо убеждены (и это убеждение подтверждает наша практика), что в этой борьбе кино находится на передовой линии фронта. Кино, как никакой другой вид искусства, способно нести в широчайшие массы идеи и ценности, чрезвычайно значительные для развития художественной культуры вообще. Марксистско-ленинская концепция развития культуры при социализме отводит поэтому кинематографу особо важную роль в преобразовании действительности и воспитании нового человека. Социалистическое кино не только фиксирует неповторимость человеческих судеб или изучает психологию и поведение отдельно взятой личности; оно выявляет и исследует связи человека с окружа-

«Спасти город»,
режиссер Ян Ломницкий



ющим, формирующим его миром. Вот почему так дороги, так близки нам в наиболее талантливых фильмах — и польских, и советских, и немецких, и болгарских, и чехословацких, и венгерских, и румынских — подлинные герои эпохи. Осознанная связь художников социалистического кино с коммунистической идеологией позволяет им видеть в индивидуальных проявлениях человеческого духа широкую историческую и общественную перспективу. Отсюда — возможность создавать духовно богатые, художественно полноценные произведения социалистического киноискусства.

Воздействие, влияние нашего социалистического искусства на миллионы зрителей, на их взгляды и вкусы, на их мировоззрение и психологию с каждым годом становится все более и более отчетливым и заметным. Сегодня, в период острейшей идеологической конфронтации двух социальных систем идейно-художественная роль кинематографа особенно велика. Наши фильмы, когда они появляются в капиталистических странах, показывают людям труда в этих странах нравственные ценности социализма, способствуют укреплению и материализации разрядки в международных отношениях, сближению народов. Наши картины не только дают информацию о жизни общества, но и предлагают новые модели общественных связей между людьми в социалистических странах. Они показывают образ современного общества, в котором доминируют и побеждают высокие человеческие ценности, творческое отношение человека к труду, активная гражданственность и нравственность.

Важнейшим и непременным условием еще более результативного воздействия социалистического киноискусства на зрителей, на процесс общественного развития в целом является усиление его потенциала, укрепление сотрудничества между социалистическими кинематографиями, консолидация наших усилий как в организационном плане (совместное производство, встречи, совещания, международные кинофестивали), так и в области творческой.

Одна из важнейших задач — способствовать более тесным идейно-художественным контактам между творческими работниками наших стран. Другая, не менее важная — создавать условия для формирования новой, огромной общесоциалистической, многонациональной киноаудитории. Такая аудитория даст нам неограниченные возможности широкого распространения универсальных ценностей социалистического кино, возникающего в рамках различных национальных культур. Такая аудитория служит уже теперь и послужит в еще большей степени в будущем делу дальнейшего расцвета национального кино в рамках социалистического сотрудничества.

У нас уже накоплен в этой области богатый положительный опыт. Можно было бы привести немало примеров как в сфере совместного производства, так и в плане сотрудничества отдельных творческих работников, подтверждающих этот тезис.

Я глубоко убежден, что наш общий опыт будет с каждым годом расширяться и обогащаться, будет служить на благо дальнейшего развития наших национальных кинематографий и всего социалистического киноискусства в целом.

Варшава

В. Баскаков

Обличитель и жертва

О мировоззрении Пьера-Паоло Пазолини. К постановке проблемы

В первый день ноября 1975 года недалеко от Рима, на побережье в Остии нашли труп Пьера-Паоло Пазолини — поэта, публициста, режиссера. И по сей день не все обстоятельства

убийства выяснены — продолжаются споры о характере этой трагедии. Ясно одно — итальянский кинематограф потерял крупного художника, творчество которого противоречиво отражало и жгучее неприятие буржуазного образа жизни, буржуазного бытия, буржуазной морали, и поиски альтернативы этой буржуазности — то в суровом изображении подавления и унижения человека в условиях эксплуататорского строя, то в бунтарском переосмыслении евангелической легенды, то в философской притче, то в гневной проповеди, то в жестоком, натуралистическом эпатаже.

Пазолини был аналитиком, обличителем и вместе с тем жертвой буржуазного сознания, с которым до конца порвать не мог, хотя искренне к этому стремился.

«Я видел, как прошла целая жизнь. У меня было будущее, которое постепенно становилось прошлым,— так говорил Пазолини журналисту за два года до смерти.— Не верю, что можно быть вне политики, ничего не делать в политическом значении этого слова. Надо стремиться к установлению связей с возможно большим числом людей. Но в «априорно» социальное действие я не верю. И все-таки продолжаю работать, действовать, вести себя «социально», как будто все еще в это верю. Если появляется настоящая, живая, конкретная проблема, ну, скажем, развертывается профсоюзная борьба или борьба за государственный сектор в экономике, или просто надо выступить против пустых и ненужных институтов, вроде фестивалей, я всегда непременный участник этих акций и вношу свой вклад, как того требует мое мировоззрение, моя политическая позиция. Я делаю это, хотя для меня это жертва, хотя я не верю больше ни в искренность подобных начинаний, ни в их благополучный исход. Такое напряжение порождает нечто, что никогда полностью не соответствует задуманному... Мы добиваемся только того, чего в данный момент можно добиться человеческими силами, но ведь это маленькие победы, не решающие...» [1]

В этом высказывании, как, впрочем, и во многих других, Пазолини непоследователен и пессимистичен. Он думает мучительно и напряженно, он сомневается и противоречит сам себе. Но в его раздумьях главное — это несомненно — поиски способа «вырваться из буржуазности».

Как режиссер Пазолини выступил уже будучи известным писателем, лингвистом и критиком. Он поставил первый фильм «Аккатоне» в 1961 году, в трудную для итальянского кино пору, когда неореализм, одержав свои главные победы, начал откатываться с завоеванных позиций под давлением кинобизнеса, цензуры, изменения политического и идейного климата в стране, а также по ряду субъективных обстоятельств. Правда, и тогда еще выходили фильмы, сохраняющие неореалистический антураж — грязные улицы, веревки с бельем, шумные толпы. Но они, эти фильмы, по сути своей далеко отстояли от идеологии неореализма — мощного антибуржуазного, гуманистического и реалистического течения, которое оказало огромное влияние на прогрессивных художников почти всего мира.

В центре критической полемики в ту пору были картины Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Лукино Висконти. Это не был высший по сравнению с неореализмом этап в постижении социальных процессов итальянской действительности, и творчество этих крупных, талантливых художников не означало синтеза творческих поисков неореалистов на следующем историческом этапе, как казалось тогда иным критикам [2]. Правда, Феллини в ряде своих фильмов и особенно в «Сладкой жизни» затрагивал социальные проблемы; он нарисовал впечатляющую картину духовного распада и морального разложения общества, внешне еще столь респектабельного и иллюзорно-нарядного. Висконти и Антониони глубоко и тонко показывали людей, потерявших духовные контакты между собой, их безысходное одиночество, их неспособность по-

---

[1] Ideologia e politica. "Filmcritica", 1973, marzo N23. p. 88—91.

[2] Критический обзор этой полемики дан в моей статье «Неореализм сегодня». В кн. «Экран и время». М., «Искусство», 1974.

нять ни самих себя, ни окружающее общество.

Все они в молодости были связаны с неореализмом и во многом испытали плодотворное влияние его стилистики, столь свойственного неореализму умения правдиво изображать поведение человека в самых разных обстоятельствах, разоблачать лживые фетиши буржуазного сознания. Но затем они — каждый на свой лад — в значительной степени утратили исторический оптимизм, присущий лучшим фильмам неореалистической поры, и стали переносить пороки того социального строя, который они так тонко и глубоко чувствовали и исследовали, на все человечество, правда, иногда все же оставляя небольшой луч надежды: вспомним прекрасную девочку у мертвой рыбы-чудовища в заключительном кадре «Сладкой жизни».

Пазолини говорил о неореализме, как о «моменте надежды», но моменте «несбывшемся и необоснованном». Он глубоко уважал основоположников неореализма. И в первых своих фильмах — в «Аккатоне» и в «Маме Рома» — он касался как будто бы тех же тем, тех же социальных противоречий, что и неореалисты — римские окраины, несчастные, обездоленные люди, постоянно ощущающие произвол власть предержащих. Но стилистика его картин все же была иная — более жесткая, обостренно чуткая прежде всего ко всему безобразному и уродливому, дисгармоничная и как бы программно замкнутая на всем низменном и жестоком. Эстетика неореализма, как заметил один итальянский критик, была в фильмах Пазолини как бы «отфильтрована». Да в общем-то и предметы изображения были у него не совсем те — Пазолини интересовала психология люмпенов большого города, жизнь которых он знал, очевидно, лучше, чем жизнь рабочих, крестьян, средней интеллигенции, мелких лавочников и ремесленников, изображенных в картинах неореализма.

Тем не менее первые фильмы Пазолини отличались силой обличения, яростного и беспощадного, страстью и гневом, направленными против общества, которое мучает и подавляет человека, извращает его природные свойства и отчуждает его даже от сообщества себе подобных.

В фильме «Мама Рома» в главной роли бы-

Пьер-Паоло Пазолини
на съемках фильма «Аккатоне»



ла занята великая актриса Анна Маньяни. Она играла ярко, сочно, создавая характер человека из народа, выброшенного на дно большого города, но не потерявшего своего достоинства и своей, пусть слепой, любви к сыну, типичному римскому люмпену, развращенному большим и безжалостным городом. Но и в этом фильме — одном из лучших у Пазолини — как бы недоставало воздуха: гибель сына героини в полицейском застенке неизбежно воспринималась как торжество зла, которое насквозь пронизало весь мир. Автор не оставлял зрителю даже и «двух грошей надежды».

Вместе с тем и «Аккатоне» и «Мама Рома» — произведения большой художественной силы и суровой обжигающей правды.

Впрочем, больше Пазолини уже не вернется к бытописанию римского дна, реальных картин современности.

Следующая его картина, «Евангелие от Матфея» (1964), знаменовала начало поиска на другом направлении. Древняя Иудея показана в фильме в ключе отнюдь не легендарном и уж, конечно, не иконописном. Выжженная земля, убогие хижины пастухов, каменный дворец царя Ирода поражают первобытной дикостью. Христос возвышается над этим нищим миром — где в поте лица своего люди возделывают землю и где как нечто обыденное, как нечто естественное творится зло — как человек, пришедший исправить этот мир, полный предрассудков, крови и страха. Вместе с тем он такой же, как все, в своем рваном плаще и сандалиях на запыленных ногах. Для Пазолини главное — не перипетии евангельского сюжета: некоторые важные персонажи, вроде апостола Петра или Понтия Пилата, почти не запоминаются в его картине, а евангельские притчи либо даны скороговоркой, либо опускаются. Главное — в страстных проповедях Христа. Пазолиниевский Христос резок, непримирим, бесстрашен, в нем нет смирения, кротости, желания своей кровью искупить грехи человеческие, он не проповедник смирения и любви, не посланец божий, а человек, зовущий к решительным действиям, к борьбе. Это революционер-одиночка, пытающийся поднять дух сопротивления в темной, забитой, угнетенной массе рабов и терпящий поражение в этом своем порыве.

Стилистика неореализма, правда, переосмысленная в духе тех задач, которые на этот раз ставил перед собой режиссер, чувствуется в этом фильме, сделанном с суровой и страстной художественной силой, со строгой простотой и чистотой исторического колорита.

В конце 60-х годов Пазолини сделал новый поворот в своем творчестве — и в тематических и в стилистических своих поисках.

«Птицы большие и малые» — фантастическая, авангардистская лента со сложным и противоречивым философским содержанием, исполненная пессимизма и разочарования; политические позиции Пазолини в этом фильме сбивчивы и находятся в очевидной зависимости от анархистских теорий, получивших в тот период значительное распространение в некоторых кругах западноевропейской интеллигенции. А затем наступил довольно длительный период увлечения Пазолини фрейдизмом, который причудливо и противоречиво совмещался в такой его картине, как «Свинарник», с антифашистскими тенденциями. Вариации на темы «Царя Эдипа» и «Медеи», с которыми Пазолини выступил вслед за «Свинарником», строились уже как этюды по психоанализу, в духе и канонах ортодоксального неофрейдизма и большого самостоятельного художественного значения не имели. Итак, в творчестве режиссера наметилась тупиковая ситуация.

Но тут Пазолини сделал еще один резкий поворот в своем творчестве.

Три фильма — «Декамерон», «Кентерберийские рассказы», «Цветок тысячи и одной ночи», — созданные в период между 1970 и 1973 годами, были, пожалуй, первыми фильмами Пазолини, которые шли в широком коммерческом прокате во всех странах Запада и принесли немалый доход тем, кто их финансировал и выпускал. Определенный коммерческий успех, впрочем, имело и «Евангелие от Матфея».

После увлечения авангардистской стилистикой, от которой Пазолини публично и в резкой форме отмежевался, приступая к экрани-

зациям Боккаччо, а потом Чосера и арабских сказок, режиссер снова обнаружил стремление к достижению бытовой достоверности. По мысли режиссера, которую он в этот период не раз декларировал, то была попытка найти новую, близкую к народной жизни, как бы «почвенную» стилистику. Пазолини с огромной тщательностью через интерьер, костюм, декорации, типаж воссоздавал в своих картинах средневековье и раннее Возрождение, не условные, не стилизованные, а подлинные, где осязаема, доподлинна фактура каждого объекта, изображенного на экране. И вместе с тем в этих фильмах очень большое место занимали созданные в жестоко-натуралистическом ключе эротические сцены. Пазолини видел в этих сценах осуществление «человеческой свободы», «раскованности», по его мысли, программно контрастирующей с фальшью и «закованностью», столь характерными для буржуазного общества; а буржуазные прокатчики, с шумной рекламой распространившие фильмы по всему западному миру, видели в них то, что должно было привлечь публику, падкую на экстравагантный эротический товар. Для кинематографических дельцов противоре-

«Аккатоне»



чивые, мучительные поиски истины, интеллектуализм Пазолини были простым приложением к этой переизбыточной игре на эротике, часто патологически окрашенной, которой так много было в этих фильмах Пазолини и благодаря которой они становились прибыльным товаром, ничем не отличавшимся в глазах прокатчиков от изделий какого-нибудь ремесленника, набившего руку на порнофильмах.

Так возникла еще одна трагическая коллизия, которую постоянно ощущал, и весьма болезненно, сам Пазолини и которую, конечно, подметили и подхватили охочие до сенсации журналисты.

«Его образ жизни, его фильмы, его парадоксальные выступления вызывали сенсацию,— писал о Пазолини в конце 1974 года в журнале «Эуропео» Массимо Фини.— Но серой от него вроде бы совсем не пахнет. Человек как человек. И квартира у него обычная — красивая, но без шика; и атмосфера, царящая в этой квартире, «буржуазный покой», который охраняет старушка мама, обычная; обычен его молодой помощник — простой римский парень. Обычен сам Пазолини со своей сдержанной жестикуляцией, ровным голосом, спокойным видом. Лишь лицо у Пазолини немного необычное, с глубокими тенями, оно похоже на лицо Христа, но не страшного — как у Грюневальда — и не олеографического — как в католической церкви,— а совсем рядового, прямо-таки мелкобуржуазного Христа. В такой атмосфере даже его слова, те самые, что вызывают скандалы, возмущают или восхищают читателей, кажутся вполне нормальными, простейшими, чуть ли не банальными. Он говорит спокойно, размеренно, скромно, как человек, сознающий глубину своей культуры и поэтому не нуждающийся в выставлении ее напоказ. Среди многих способов быть смелым у Пазолини есть и такой — не бояться, что тебя сочтут банальным»[3].

Массимо Фини вел с режиссером свою беседу сразу после того, как на экраны вышел предпоследний фильм Пазолини «Цветок тысячи и одной ночи», снятый не в павильонах, а на арабском Востоке, и так же, как и «Декамерон» и «Кентерберийские рассказы», перенасыщенный эротикой. Критик заметил, что в кинотеатрах, где идет фильм, толпы народа, и что печать считает, что Пазолини стал отходить от «идейной, политической и драматической ангажированности»[4], которой, как считали многие западные журналисты, отличались его первые фильмы.

«Но это же неверно,— ответил Пазолини.— Совершенно неверно. Наоборот, я считаю, что мои последние три фильма, в том числе и «Цветок тысячи и одной ночи» — самые идейные из всех, которые я создал. Конечно, «Цветок» не так сиюминутен и откровенно идеологичен, как «Птицы большие и малые», «Теорема» или «Аккатоне». Идеология в нем глубоко спрятана, она не в том, что говорится, а в том, что показывается. Я показываю зрителям целый мир, феодальный мир, в котором необычайно глубоко, яростно, свободно господствует эрос, в котором нет ни одного человека — пусть это самый последний нищий, — лишенного чувства собственного достоинства. Я вызываю к жизни этот мир и говорю: вот, можете сравнивать, я вам показываю, я вам говорю, я вам напоминаю»[5].

Объясняя свой замысел, Пазолини сослался на «естественность отношений», царивших в первобытных африканских племенах, которые потом были подвергнуты колонизаторами геноциду и потеряли то, что составляло их преимущество по сравнению с разъеденной ложью и фальшью западной буржуазной цивилизацией. Ему казалось, что в мире первобытной дикости и ничем не замутненной естественности «человеческие чувства реализовались значительно лучше», чем сегодня, казалось, что и в доиндустриальном крестьянском мире, который существовал в Италии много десятилетий назад, так же, как и в мире люмпен-пролетариев естественность самопроявления человеческой сущности индивида осуществлялась с полнотой, недоступной сегодня не только буржуазному предпринимателю или ин-

---

[3] "Europeo", 19 set., 1974.

[4] «Europeo», 19 nov. 1974.
[5] Ib.

теллигенту, но и людям из народа. «Сегодня парни из народа так унылы, так мрачны,— говорит Пазолини,— они несчастливы. Почему? Потому что они осознали свою социальную неполноценность, потому что культурные образцы, к которым они стремились, разрушены и заменены навязываемым властью эталоном потребительства, к которому они никак не могут приспособиться» [6].

Разумеется, это высказывание взято не из статьи Пазолини, а из интервью, в котором всегда больше шансов встретиться со случайной формулировкой или недодуманной мыслью. Но то объяснение своего обращения к временам Боккаччо, Чосера и сказок Шехерезады, которое Пазолини дал в беседе с Массимо Фини, ни в чем не расходится с теми, к которым режиссер прибегал в других своих выступлениях в печати. Изображать «естественного» человека в среде, благоприятствующей проявлению его сущностных черт, вызывая тем самым мысль о контрасте с сегодняшним убогим и жалким положением людей в «потребительском обществе»,— так определял свою задачу Пазолини, так он объяснял свой уход от современности в сферу сюжетов, порожденных другой общественной структурой и другим характером взаимоотношений между людьми.

Но буржуазный журналист точно уловил двойственность и противоречивость позиции, декларированной режиссером. Он задал Пазолини вопрос, который на первый взгляд имел частный характер, а на самом деле касался самой сути философии жизни, воплощенной в последних картинах Пазолини. Массимо Фини спросил режиссера, не находит ли он, что изображение обнаженных тел в эротических сплетениях и особенно патологических форм секса в его фильмах является одним из проявлений того самого коммерческого, потребительского подхода к кино, против которого он, Пазолини, борется?

Этот вопрос не был простым для Пазолини, но он ответил на него, как мне кажется, со всей ответственностью: неубедительно, но искренне. «Я всегда говорил,— сказал Пазолини,— что клятвенно отрекаюсь от своих фильмов, если их уподобляют предметам широкого потребления, если они используются властью с целью насаждения той терпимости и сексуальной вседозволенности, которая не имеет ничего общего с подлинной свободой, потому что эта свобода не завоевана, а дается свыше из вполне определенных соображений. Иными словами, власть решила быть «прогрессивной», потому что только общество, отличаю-

«Мама Рома»



[6] "Europeo", 19 set., 1974.

щееся вседозволенностью, может быть обществом потребления. Это я знаю очень хорошо. Но что же делать? Исключить из своих фильмов секс, важнейшую часть жизни человека, только потому, что эту проблему прибрали к рукам и манипулируют ею реальные правые силы, то есть люди, стоящие сегодня в Италии у власти?

— Следовательно, вы, Пазолини, допускаете,— переспросил Фини,— что власть может вами манипулировать?

— Да, в эту игру терпимости и вседозволенности втянуты и мы, интеллектуалы, совсем как парни из римских предместий или иммигранты из южных районов страны. Но никакого другого выхода ни для кого нет. Единственное, что остается, пожалуй, это самоубийство. Наверное, мне следовало бы быть греческим или японским стоиком и отважиться на харакири. Другой возможности не было и нет... Но я не знаю, такой ли уж это верный выход из положения и не полезнее ли все же идти на риск ассимиляции, позволять собой в какой-то мере манипулировать, но с тем, чтобы таким способом попробовать высказать все, что ты думаешь, пусть даже в пессимистической, отчаянной форме» [7].

Против этого рассуждения многое можно возразить: его непоследовательность, по существу, уступка манипулирующему художником обществу (хотя бы и в надежде сказать этому обществу неугодную ему правду) — как и неумение найти выход из трезво и точно проанализированной коллизии между обществом потребления, властью и художником, из которой Пазолини даже склонен был «выйти» путем самоубийства, — все это служит ярким подтверждением внутренней сумятицы, растерянности, охватившей режиссера, его неспособности решить классовое и идеологическое противоречие, под знаком которого складывалась его творческая судьба.

И в то же время нельзя не оценить волнение, непримиримость, с которой Пазолини воспринимал самый факт включения его последних фильмов в «потребительскую культуру», демонстрацию их в одном потоке с обычными коммерческими порнографическими лентами. Осознание этого факта и создавало те психологические тупики, которые терзали режиссера и из которых он не видел выхода. «Публику,— с горечью констатировал он,— интересуют некоторые эротические сцены, которые у меня, однако, не выглядят вульгарными и не имеют ничего общего с той гнусной техникой порнографии, которую я, откровенно говоря, в общем-то и не осуждаю (ибо считаю, что каждый волен делать то, что ему нравится), но к которой сам я не имею никакого отношения... Для меня эротика — это красота молодых людей «третьего мира», это та яростная, восторженная, счастливая плотская любовь, которая сохранилась еще в «третьем мире» и которую я показал в своем фильме, показал, очистив ее, так сказать, от механики. Таков мой эрос» [8].

Но такой ответ выглядит скорее попыткой самооправдания, чем серьезной аргументацией. Пазолини, конечно, чувствовал, что загнан в чертов круг буржуазного кинопредпринимательства, и в этом своем интервью буржуазному журналисту счел необходимым еще раз сказать о своей ненависти к буржуазии, о том, что у него нет «ни капли сострадания» к обществу, в котором он живет. Но в то же время он сделал попытку оправдать эротизм в своих фильмах на том основании, что он более «артистичен», чем в обычных порнографических фильмах (которые, кстати, он тоже оправдал на том основании, что, дескать, «каждый волен делать то, что ему нравится»). Однако более чем очевидно, что эротика и сексуальная патология становятся в общественном отношении только еще более опасными, разлагающими и деструктивными, когда они подаются с артистической изысканностью и формальным совершенством. Думается, что и сам Пазолини не мог не понимать этого, отсюда и та растерянность, внутренняя непоследовательность, которая так легко прощупывается в самооправдательных медитациях режиссера. Не случайно в беседе с Фини, как

---

[7] "Europeo", 19 set., 1974.

[8] "Europeo", 19 set., 1974.



«Мама Рома»

это, впрочем, часто бывало и в других заявлениях Пазолини, он пессимистически оценил возможность одоления «буржуазии», попутно обвинив — и совершенно бездоказательно — в «обуржуазивании» тех, кто борется с капитализмом.

«Я чувствую себя в этом обществе отвратительно,— подчеркнул Пазолини. — Отвратительно... Если бы мне сказали, что я могу сделать выбор, я предпочел бы быть режиссером, не имеющим возможности ставить свои фильмы, работать учителем, иметь меньше денег, лишь бы окружающий мир был таким, какой я люблю и о каком я мечтаю. На этот счет у меня нет никаких сомнений. Я бы предпочел быть одним из бедняков «Тысячи и одной ночи», а не сегодняшним Пазолини»[9].

Конечно,— повторю это еще раз — интервью в буржуазной печати имеет свои свойства. Оно всегда в чем-то рассчитано на сенсацию (даже при соблюдении «правил» солидной журналистики). Тем не менее интервью, которое Пазолини дал Массимо Фини, добавляет выразительную и точную краску к образу художника, остро, болезненно чувствовавшего пороки буржуазного общества, искренне ненавидевшего его и не знавшего, как с этим обществом бороться, и поэтому незаметно для себя самого капитулировавшего перед ним в таких важных вопросах, как вопрос о свободе художника или вопрос о нравственной ответственности художника перед обществом.

Пазолини, выходец из романской провинции, хорошо знал, как буржуазное общество калечит человека, как оно деформирует личность, притупляет сознание целых социальных слоев. Он лихорадочно — и в своих литературных произведениях, и в публицистике, и прежде всего в фильмах — искал пружины этого глубоко негативного процесса. Но часто, очень часто, испытывая искреннюю боль за униженных и оскорбленных, он уходил в сторону от отражения главных закономерностей жизни и находил пружины процесса деформации лично-

[9] "Europeo", 19 set., 1974.

сти при капитализме то в бурном развитии научно-технической революции, то в распространении телевидения, исказившего, по его мнению, сам облик человека, то даже в бытовых удобствах, становящихся в некоторых странах достоянием более широких слоев населения, чем раньше. Ему порой казалось, что «общество потребления» полностью истребило все, что делало человека человеком. И он оплакивал крестьянский уклад, некогда существовавший в Италии, и даже своеобразный мирок люмпен-пролетариев, в которых, по его мнению, несомненно парадоксально заостренному, еще сохраняются человеческие чувства, растерянные и деформированные при капитализме другими социальными группами. Эти утопические представления и вели Пазолини к попыткам создать на экране мир «естественного человека». В поисках этого «естественного человека» он и обращался к далекому прошлому, стремился оживить самый воздух эпох, давно ушедших.

Но, отмечая умение передать удивительно точно и пластично образы прошлого, искусство работать с непрофессиональными актерами-типажами, нельзя все же не сказать, что Пазолини увлекала не проблематика, а скорее стилистика, стилистические задачи, которые он ставил перед собой как режиссер. И это было в конечном счете способом бегства от реальности, где все, все казалось ему охваченным раковыми метастазами буржуазности.

Он полагал, что относительное повышение благосостояния среднего слоя населения Италии в период так называемого экономического «бума» является источником нравственного разложения и симптомом поворота к политической реакции.

Эти свои мысли он ярко изложил в конце 1973 года в манифесте, написанном в прозе и в стихах, якобы переведенных с «лапландского» и «терронского» языков (мифические, несуществующие языки, на которых будто бы говорят между собой простые люди). Манифест был написан по поводу дискуссии, которая проходила в газете «Унита» по вопросу об экономическом развитии страны, и был опубликован в газете «Паэзе сера».

Пазолини полагал, что всякая экономическая борьба в условиях капитализма — самообман или попытка «спасения утопающих». По его мнению, период экономического бума в начале 60-х годов в Италии повлиял на сознание масс отрицательно. Сейчас же, в период депрессии, создалась иная ситуация, более благоприятная.

Известно, и это отразилось в его творчестве, что Пазолини пришел в смятение в начале 60-х годов, когда в Италии началось некоторое повышение экономической конъюнктуры. Ему тогда казалось, что больше уже нет сил, которые способны были бы остановить проникающую во все щели буржуазность. Но когда оказалось, что «бум» скоротечен и эфемерен и страну постигла депрессия, Пазолини увидел шанс для переделки общества на новых началах.

В своем манифесте Пазолини и заявлял: «Сейчас нужно вернуться назад и начать все сначала. Нужно, чтобы наши дети не воспитывались по-буржуазному. Нужно, чтобы наши дома не строились по-буржуазному. Нужно, чтобы наша культура не была жалкой культурой бедноты, а превратилась в коммунистическую культуру... Потому что тоска в ваших душах — это тоска от буржуазного благополучия.

Сожмем кулаки и вернемся назад, чтобы начать все сначала.

Тогда власть сильных мира сего не будет для нас тайной. Она не будет и вечной. Мы не будем спасать утопающего. Никаких компромиссов! Вернемся назад! Да здравствует бедность! Да здравствует коммунистическая борьба за реальные жизненные потребности!»[10].

Конечно, это была крайне противоречивая декларация, в которой чувствуется и анархизм в его специфическом итальянском варианте («Да здравствует бедность!») и вместе с тем неподдельное, искреннее и страстное стремление сокрушить тот мир, который подавляет, угнетает и принижает человека. И при этом Пазолини считал, что этот мир может сокру-

[10] "Paese Sera", 23 okt., 1973.



«Декамерон»

шить именно пролетариат, ибо идеи бунта леворадикальной интеллигенции без опоры на пролетариат в тот период уже казались ему достаточно беспочвенными и бесперспективными.

Стремясь найти альтернативу буржуазности, он, таким образом, находил ее то в позиции люмпенов, то в «естественном человеке» далекого прошлого, то в «свободном эросе», который тоже, по его мысли, мог освободить человека от оков современного общественного строя с его лживой моралью и религией. И наконец, в пролетариате, который, порвав все оковы, добьется когда-нибудь своего освобождения, а вместе с собой освободит и все человечество.

Конечно, то была смесь идей, враждебных друг другу и друг друга взаимоисключающих, но Пазолини словно бы намеренно старался «не замечать» их несовместимость и именно так, в таком эклектическом сочетании развивал их в своих странных, хотя и отчетливо антибуржуазных — в своей основной направленности — теоретических построениях того времени.

При этом Пазолини не раз говорил, что считает учение Маркса «безусловно верным». Но самого себя он тем не менее называл не обычным марксистом, а «марксистом-еретиком».

Картина идейных метаний режиссера станет еще более лоскутной и безнадежно пестрой, если мы примем во внимание то, на что не раз указывала итальянская марксистская и совет-

ская критика: эклектическую и заведомо безнадежную попытку Пазолини соединить Маркса не только с Христом, но и с Фрейдом. Как известно, он упорно «не соглашался» с марксистской критикой религии: Маркс и Христос стояли в его сознании рядом, каким-то образом не мешая друг другу. В фильме «Евангелие от Матфея» это видно с наибольшей отчетливостью. Зависимость многих его фильмов от фрейдизма и от новейшего его ответвления — «левого» фрейдизма — тоже более чем очевидна. Гвидо Аристарко писал об этом еще в своей большой работе о «Царе Эдипе» и «Свинарнике». В этой статье он убедительно показал связь концепций Пазолини с классически ортодоксальными постулатами Фрейда и его современных последователей. Действительно, пазолиниевский Эдип, как и персонажи «Свинарника», давали возможность трактовать творчество режиссера как простой киноэквивалент психоанализа во фрейдистских традициях. Но Аристарко не обратил внимания на то, что если у Фрейда инстинкт смерти (танатос) и эрос изначально присущи человеческой личности, имманентны ей, то Пазолини считал, что в природе человека заложено и добро и естественное стремление к свободе. Все зло в человеке, считал он, не от его природы, а от общественных условий, формирующих человека, которого он в духе марксизма считал — правда, скорее как теоретик, чем как художник, скорее в своих философских работах, чем в фильмах — совокупностью общественных отношений.

Достичь цельности, определенности при таком противоестественном смешении философских концепций, непременно различных по своей сути, было, разумеется, невозможно. А интеллектуальная коллизия, через которую в своем развитии проходил Пазолини, осложнялась еще и тем, что он, как мы уже знаем, идеализировал и даже апологетизировал некие «простые отношения», в том числе и любовные, над которыми в докапиталистическую эру якобы еще не довлели никакие табу. Именно эта идеализация «естественного человека», сбросившего с себя все табу буржуазной морали, как это ни парадоксально на первый взгляд, и порождала в его фильмах те сцены, наполненные исступленной эротикой, ту тягу к «сексуальному эпатажу» вплоть до апологии гомосексуализма и гетерогенности, которая так навязчива и в «Свинарнике», и в «Кентерберийских рассказах», и в «Цветке тысячи и одной ночи». Именно эти мотивы, как с горечью сознавал сам художник, и были подхвачены буржуазными прокатчиками, которые поспешили вовлечь его фильмы в систему рыночного кино. Так возникло еще одно, особенно трагически осознававшееся самим режиссером, противоречие в его творчестве.

Пазолини, как и многие радикальные интеллигенты Запада, испытывал влияние фрейдизма в его «левой» разновидности, прежде всего — влияние работ В. Рейха и его последователей. Известно, что «левый» фрейдизм в раскованности тела и преодолении «сексуальной репрессии» видел даже... панацею в борьбе с фашизмом, необходимое условие для свершения социальной революции. Но в отличие от теоретиков «левого» фрейдизма и самого В. Рейха Пазолини не были присущи антикоммунизм и антисоветизм. Он не отрицал социализм и коммунистическую революционность, надеясь каким-то особым способом совместить их с идеями, заимствованными у буржуазных философов и теоретиков.

Более того, в последний период своей жизни Пазолини твердо заявил, что он с компартией (раньше он оговаривал свои расхождения с тактикой партии по ряду вопросов) и будет голосовать за коммунистов, так как видит в ИКП главную силу в борьбе против возрождения неофашизма и реакции — их он ненавидел всем сердцем.

Печать компартии в свою очередь часто помещала на своих страницах статьи Пазолини, нередко вела с ним полемику, печатала острые, тщательно аргументированные статьи, посвященные анализу противоречий в его творчестве, но она всегда рассматривала Пазолини как крупное общественно-художественное явление.

Сразу после смерти Пазолини «Унита» поместила серию статей, как бы подводящих итог жизни и творчества художника и обрисо-

вывающих его сложную фигуру во всей ее противоречивости и контрастах. «Совпадают и трагически связанные в его личности и в его поисках, в его творчестве и в его многообразной деятельности, — писала «Унита», — в его интеллектуализме, рационализме и одержимости творца,— его личная драма, драма его экзистенциальности и трагедия его смерти. Это цепь взаимосвязанных причин и следствий»[11]. Критик Витторио Спинадзола в статье «Интеллектуал и противоречие»[12] оценивал Пазолини как одного из крупнейших представителей национальной культуры и общественной мысли, утверждая в то же время, что противоречивость его творчества отражает противоречия переживаемого Италией исторического этапа. В этой статье подводились итоги длительной полемики ИКП с Пазолини в разные периоды его творчества. И вместе с тем акцентировалось то обстоятельство, что за несколько дней до своей неожиданной смерти Пазолини написал послание Ассамблее радикалов во Флоренции, где собирался выступить с речью, которая была зачитана уже после его гибели. Пазолини заявлял в этом послании, что хотел присутствовать на Ассамблее не просто как радикал, а как марксист, который голосует за ИКП и надеется, верит в новое поколение коммунистов. В этом послании он подверг критическому анализу «левый» экстремизм как явление буржуазное по своим корням, которое служит тем, «кто стоит наверху», «учит воспитывать насилие, удобное... эксплуататорам». Он назвал там «левый» экстремизм стихийным бунтом «мелкой буржуазии против крупной буржуазии», «борьбой внутри класса буржуазии».

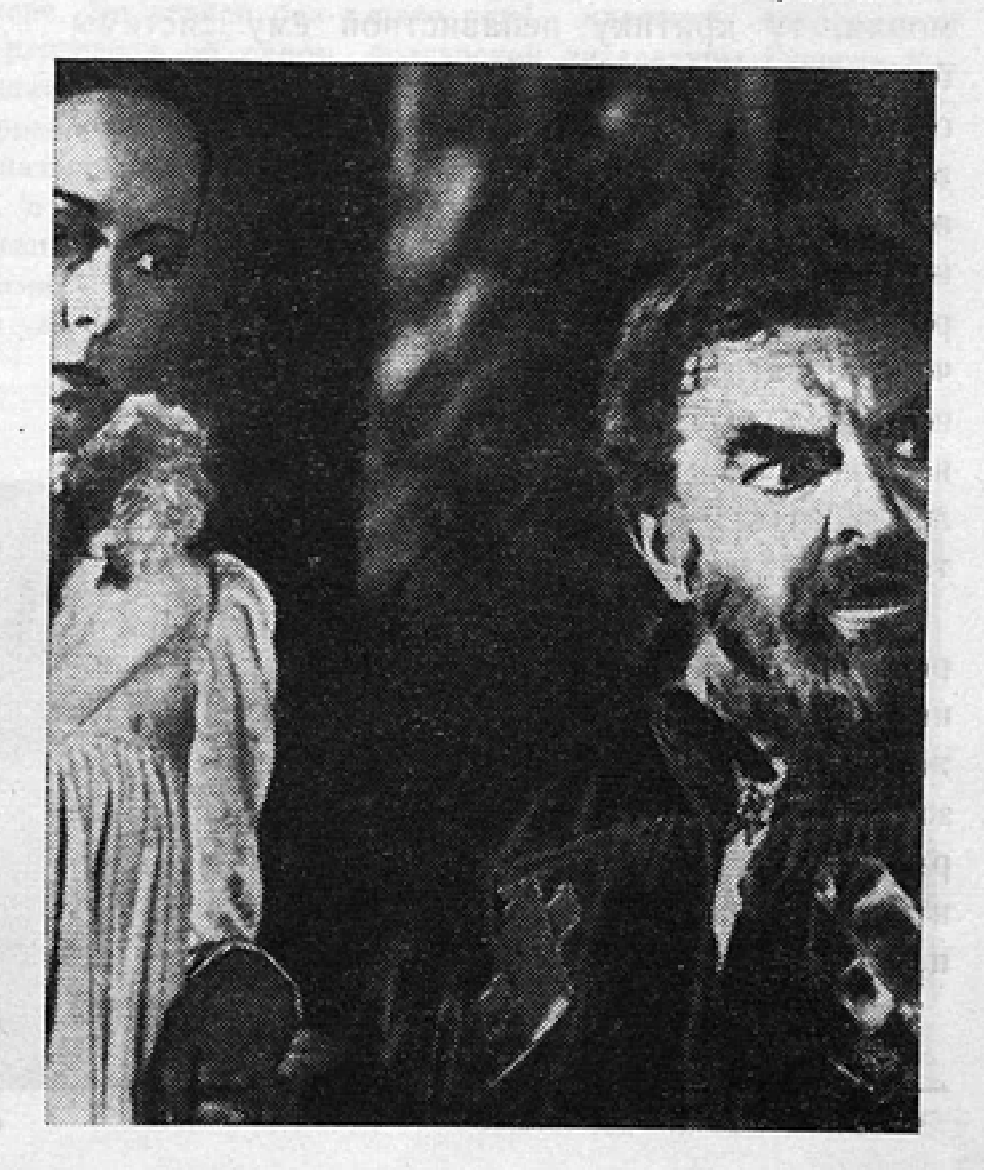
Хотя и этот последний документ Пазолини нес в себе некоторые противоречия, присущие прежним выступлениям художника, в целом он знаменовал крупный шаг вперед на пути развития Пазолини как мыслителя и общественного деятеля. Документ свидетельствовал о вызревании новых важных прогрессивных идей у художника, которые, надо полагать, дали бы и новые плодотворные импульсы его творчеству.

Но путь Пазолини трагически оборвался прежде, чем эти новые тенденции смогли проявиться в его искусстве.

Его путь был извилистый и сложный, исполненный кричащих противоречий. И даже последний его фильм, «Сало́, или 120 дней Содома», тематически посвященный последним дням агонизирующего итальянского фашизма, так называемого марионеточного государства Сало́, тоже не снял эту сложность и эти противоречия. Впечатляюще изображая фашистские зверства в те дни, когда муссолиниевский режим был уже обречен, Пазолини все же крайне осложнил свой фильм ассоциациями с романом маркиза Де Сада. Фильм изобилует жестокостями и натуралистически подробными изображениями извращений.

Критик Савиоли, разбирая на страницах

«Кентерберийские рассказы»



---

[11] "Unita", 3 nov., 1975.
[12] Ib., 23 nov., 1975.

«Унита»[13] этот фильм, подчеркивает, что его нельзя считать итоговым или, как пишет Савиоли, неким «завещанием» Пазолини тем, кто придет в итальянское кино в будущем. И хотя критик видит в «Сало́» яростный антифашистский потенциал и отмечает, в частности, что в прологе фильма отдана дань уважения неореализму, он все же указывает с чувством горечи, что в картине отсутствует «полюс, центр диалектики, и нет просвета в черной ситуации». И хотя Савиоли высказывает уверенность, что Пазолини в конце концов должен был бы подняться до снятия, до разрешения противоречий, трагически осложнивших развитие его мысли и его искусства, этот оптимистический прогноз звучит скорее утешительно, чем доказательно, страдает все же определенной долей риторической декларативности.

Каким бы был завтрашний путь Пазолини, сейчас можно только гадать. Пройденный же им путь со всей наглядностью показал, что неточность и сбивчивость в политических и философских установках, отличавшие развитие художника на всех этапах, необыкновенно осложнили и затруднили те поиски правды, гармонии, ту критику ненавистной ему системы буржуазных отношений, которым художник отдавался со всей искренностью и страстью, во всю силу своего большого таланта. Остро понимая враждебность человеку строя, основанного на угнетении и подавлении личности, отрицая буржуазную культуру, не способную ничем обогатить человечество, Пазолини страстно искал ответы на волнующие его вопросы, но так и не нашел их, фатально углубляясь в лабиринты, из которых не было выхода и которые он сам для себя построил.

Антониони, узнав о смерти Пазолини и выражая глубокую скорбь по поводу утраты, понесенной итальянской кинематографией, все же счел нужным подчеркнуть, что смерть Пазолини «вписывается» в контекст творчества режиссера: «Это высшая трагедия, предвиденная им и исследованная в разных аспектах»,— писал Антониони.

Заявление Антониони носит парадоксальный характер: вряд ли у него были основания так прямо говорить о «предвиденности» трагедии, которой оборвалась жизнь Пазолини. Но Антониони верно отметил как стремление своего коллеги исследовать жгучие и трагические противоречия буржуазного бытия и сознания, так и мучительную противоречивость и его личности и его творчества.

Творчество Пазолини со всей очевидностью показывает, как важна для талантливого художника целостная мировоззренческая позиция и как бывает затруднен его путь в тех случаях, когда он скован философскими постулатами, лишающими его возможности отчетливо видеть духовное освобождение человечества на путях реальной борьбы за освобождение — социальное и политическое.

[13] "Unita". 23 marzo, 1975.

Синерама

Болгария

Первый съезд Союза болгарских киноработников, состоявшийся в Софии, подвел итоги деятельности кинематографистов народной Болгарии за последние годы и определил задачи на ближайшее будущее. В работе съезда приняли участие член Политбюро ЦК БКП Александр Лилов, обратившийся к съезду с приветствием ЦК, заместитель Председателя Государственного Совета Георги Джагаров, заведующий отделом искусства и литературы ЦК БКП Павел Матев, Председатель Комитета по искусству и культуре Людмила Живкова, Генеральный директор «Болгарской кинематографии» Павел Писарев, руководители творческих союзов, а также делегации кинематографистов братских социалистических стран. С приветствием к съезду от имени советских кинодеятелей обратился глава советской делегации Первый секретарь Союза кинематографистов СССР Лев Кулиджанов.

С отчетным докладом правления о деятельность союза за 1972—1976 годы выступил его председатель, режиссер Христо Христов, отметивший, что первый съезд проходит во время, насыщенное исключительно важными событиями в жизни болгарского народа, под знаком исторических решений XI съезда БКП, а также XXV съезда КПСС, оказавшего глубокое влияние на болгарский народ, на деятельность Болгарской коммунистической партии. Съезд избрал новый состав руководящих органов союза. Председателем правления снова избран Христо Христов, его заместителями — Захари Жандов и Эмил Петров.

Съезд прошел в обстановке большой творческой активности и продемонстрировал нерушимое единство сильного и талантливого отряда болгарских кинематографистов с БКП. В ходе откровенной творческой дискуссии были затронуты важнейшие вопросы развития болгарской социалистической кинематографии, ее взаимоотношений с киноискусством других социалистических стран, прежде всего с кинематографом Советского Союза.

●

Книга, которая вышла четыре года назад в Софии, называлась «По следам пропавших без вести», однако вопреки ее интригующему названию автор, известный болгарский писатель Николай Христозов, не стремился к сюжетной напряженности. Напротив, в жесткой документальной манере, без всякой беллетризации он рассказал об одном из самых страшных периодов в истории своей родины — о возникновении в двадцатых годах болгарского фашизма, о «ночи длинных ножей» — зверской расправе, учиненной фашистами в 1925 году, — тогда Болгария лишилась лучших своих сынов.

Сейчас режиссер Маргарит Николов снимает для болгарского телевидения трехсерийную картину по книге Христозова, которая называется «Земля без воздуха». «Меня потрясло это замечательное произведение, — говорит режиссер. — В нем рассказывается о страшном периоде в истории нашей страны, содержатся глубокие раздумья над кровавой трагедией... национальной трагедией... Книга глубоко взволновала меня, и я решил ее экранизировать, сделать фильм о политических преступлениях фашистского правительства... Я хотел бы, чтобы фильм представлял собой обвинение непосредственных организаторов и исполнителей массовых убийств. Действие фильма будет проходить не только в двадцатые годы, оно охватит также и судебный процесс 1945 года по делу членов фашистского правительства Цанкова. Документы, которыми мы располагаем, позволяют еще раз выявить преступную сущность фашизма»...

●

Этот фильм — вторая экранизация романа «Сноха», принадлежащего перу классика современной болгарской литературы Георгия Караславова. В его основе трагическая судьба болгарского крестьянства в царской Болгарии, в ту пору, когда проходила ломка обществен-

«Сноха», режиссер Васил Мирчев



ных структур, сохранившихся еще со времен турецкого владычества. Острота конфликтов, глубина человеческих страстей, точность социальных и психологических характеристик — вот что привлекает кинематографистов к творчеству Караславова. Достаточно вспомнить такие снятые по его произведениям ленты, как «Танго», «Дурман» и «Селькор». Сейчас режиссер Васил Мирчев, поставивший несколько лет назад «Танго», снимает новый экранный вариант «Снохи» по сценарию Славы Карасловова, сына писателя. «В этом романе заложен трагизм шекспировской силы, — говорит режиссер. — Человек убивает человека, сам того не желая. В мотивах этого преступления, в столкновении характеров выявляются движущие людьми социально - экономические интересы, вырисовывается картина болгарской деревни тридцатых годов».

В центре фильма семья — деревенский богатей Юрталан (Стефан Гецов), его жена Юрталанка (Эмилия Радева), их сын Стойко (Добромир Манев), сноха Севда (Виолетта Гиндева).

●

У этого фильма еще до начала съемок было много названий. Сейчас авторы сценария Стефан Цанев, Семен Лунгин и режиссер Никола Корабов остановились на названии лапидарном и точном — «Цена свободы». Это двухсерийное полотно, совместная работа болгарских и советских кинематографистов, будет закончено к столетней годовщине освобождения Болгарии от турецкого владычества, после русско-турецкой войны 1877—1878 годов. В центре фильма — история русской аристократки Юлии Вревской, ставшей сестрой милосердия в армии, сражающейся на Балканах. В Болгарии она и умерла во время эпидемии тифа.

«Меня привлекает сопряжение судьбы человека с судьбой родины, народа,— говорит Никола Корабов,— мне кажется, это является основной мыслью также и в трех моих предыдущих фильмах на историческую тему — «Свобода или смерть», «Табак» («Конец Никотианы») и «Иван Кондарев» (в нашем прокате — «Встревоженная тишина»). Именно в пору важных исторических событий проявляются настоящие качества отдельной личности».

В фильме снимаются известные болгарские и советские актеры — Людмила Савельева, Стефан Данаилов, Коста Цонев, Анатолий Солоницын, Регимантас Адомайтис, Георгий Бурков. Снимает фильм оператор Вадим Юсов, художник фильма Мария Иванова.

О. Антонов

ГДР

Творчество известного режиссера Гюнтера Райша легко можно было бы условно разделить на две ветви. Одну из них составляют историко-революционные, антивоенные фильмы, созданные режиссером в разные годы и получившие широкое признание не только в стране, но и за рубежом. Достаточно сказать, что четыре работы этого режиссера были удостоены высшей награды страны в области искусства — Национальной премии ГДР, многие отмечены международными призами. Гюнтер Райш в качестве режиссера принимал участие в создании таких широкоизвестных лент, как «Песня матросов», многосерийного телефильма «Совесть пробуждается», двух картин о Карле Либкнехте, фильмов «На пути к Ленину», «Вольц, или История прозрения немецкого анархиста».

В то же время Гюнтер Райш по праву считается и одним из ведущих комедиографов студии ДЕФА. Им сняты, а в ряде случаев и написаны, комедии лирические, музыкальные и сатирические — на современном материале и экранизации литературной классики.

И последняя работа режиссера — вновь комедия, она называется «Гвоздики».

Герой фильма — диктор, чья карьера не слишком удалась. В один прекрасный день Вольфганг Шмидт (так зовут героя) теряет... передний зуб. И то, что для человека другой профессии было бы просто временной неприятностью, становится для Шмидта чуть ли не катастрофой. И тогда Шмидт перестает разговаривать. Он молчит, но так многозначительно, что окружающие начинают искать в его молчаливости некий особый смысл, видят в этом проявление незаурядного ума, прозорливости. В реакции на необычайное поведение вдруг замолчавшего Шмидта смешно и неожиданно раскрываются характеры персонажей картины.

Главные роли в фильме исполняют популярные актеры ГДР Армин Мюллер-Шталь и Ева-Мария Хаген Сценарий написан Куртом Беликом и Гюнтером Райшем. Это их вторая совместная работа, в 1967 году на экранах ГДР с большим успехом демонстрировалась их сатирическая комедия «Лорд с Александрплатц», главную роль в которой блистательно исполнил Эрвин Гешоннек...

— Историко-революционная тема всегда остается главной, самой интересной для меня как режиссера,— говорит Гюнтер Райш. — Эта тема особенно близка мне как немецкому коммунисту. Поэтому я снимаю историко-революционные фильмы. Однако, окончив большую серьезную картину, я нередко обращаюсь к комедии. Не надо думать, что таким образом я демонстрирую свое пренебрежение к «легкому жанру». С полной ответственностью утверждаю, что работа и здесь нелегка. Но этот жанр обогащает меня познанием новых возможностей кинематографа, заставляет экспериментировать, искать. Комедия дает мне возможность бороться средствами искусства против ханжества, пошлости, лжи, бороться с тем, что ненавистно мне как гражданину социалистического общества...

●

Режиссер Хорст Зееман в последние годы постоянно сотрудничает с советскими актерами. В фильме



«Гвоздики», режиссер Гюнтер Райш

«Время жить» одну из главных ролей сыграл Иван Переверзев, в картинах «Объяснение в любви Г. Т.» и «Спелые вишни» снималась Маргарита Володина. В новом телевизионном фильме «Бетховен — дни одной жизни» главную роль Хорст Зееман поручил Донатасу Банионису. После фильма режиссера Конрада Вольфа «Гойя», созданного на студии ДЕФА совместно с «Ленфильмом», Банионис, воплотивший образ великого испанского художника, стал одним из самых популярных советских актеров в ГДР. Множество писем немецких кинозрителей к нему — яркое тому доказательство.

Сценарий фильма о Бетховене включает в себя много документальных данных — воспоминания современников, письма композитора, дневники, и все же главное в драматургии фильма — музыка, гениальные произведения великого мастера.

Л. Касьянова

Италия

Среди многочисленных фестивалей, ежегодно проводимых в Италии, видное место за последние годы стали занимать «Международные кинновстречи» в Сорренто близ Неаполя. Однако в 1976 году «Встречи» приобрели более широкий и представительный характер, чем в прошлые годы, ибо они оказались юбилейными, проводились в десятый раз. Поэтому состоялись они не в Сорренто, а в самом Неаполе.

В программе фестиваля: показ новых фильмов из многих стран и лучших десяти лент, которые были отмечены на прошлых «Международных кинновстречах» (обычно «Встречи» посвящались кинематографии одной страны); ретроспектива советского режиссера Василия Шукшина; информационный показ чехословацких фильмов; фильмов о положении женщины и борьбе женщин за свои права; программа этнографических документальных лент.

Прогрессивная итальянская печать отмечает особый характер нынешних «Встреч», проходящих в крупнейшем центре юга Италии, где впервые мэром стал коммунист, взявший курс на демократизацию всей культурной жизни города и области. Мэр Неаполя Маурицио Валенци на открытии «Встреч» в оперном театре «Сан-Карло» сказал: «Я хотел бы воспользоваться этим счастливым случаем, чтобы обещать не только от имени городских властей, но и от имени всех прогрессивных деятелей культуры и искусства, что мы будем продолжать идти по пути, открытому нынешними «Встречами», стремясь к культурному обмену на высоком уровне — в международном масштабе»...

Печать выражает надежду, что сравнительно молодой Неаполитанский фестиваль станет столь же значительным и популярным, как когда-то фестиваль в Венеции, но будет более демократичным, открытым для трудящихся Неаполя и всего Юга.

Кинокритика анализирует фильмы, показанные на неаполитанских «Встречах». Всеобщее внимание привлекли советские фильмы — «Чужие письма» Ильи Авербаха и «Звезда пленительного счастья» Владимира Мотыля. Критик Уго Казираги на страницах газеты «Паэзе сера» подробно разбирает фильм «Чужие письма» и дает ему высокую оценку, особенно отмечая игру актрис Ирины Купченко и юной Светланы Смирновой. «Начиная с 1975 года, — пишет Казираги, — как можно судить по таким фильмам, как «Прошу слова», «Премия», «Монолог», «Единственная», «Афоня» и теперь «Чужие письма», начался новый подъем советского кино. Особого разговора заслуживает творчество таких самобытных мастеров, как Василий Шукшин».

На открытии «Встреч» был показан американский фильм «Америка в кино» Джорджа Стивенса-младшего, выпущенный к двухсотлетию Соединенных Штатов. Это фильм, включающий фрагменты из 85 американских лент разных лет и разных режиссеров, подвергся в итальянской печати резкой критике — рецензенты отмечали его парадный, безвкусно триумфальный тон, навязчивое восхваление «американских добродетелей», полное отсутствие каких-либо критических мотивов или даже упоминание о таких проблемах, как негритянская проблема, о таких социальных бедах страны, как коррупция, гангстеризм, политический терроризм, безработица и т. д. Единственная сцена фильма, поднимающая его общий уровень, — знаменитая сцена у сборочного конвейера из «Новых времен» Чаплина.

Следующие «Встречи», в 1977 году, будут, как и в прежние годы, тематическими — они будут полностью посвящены кинематографии Швейцарии. Вопрос о месте проведения «Встреч» пока не решен — они вернутся в Сорренто, но, возможно, одновременно показ фильмов будет проводиться и в Неаполе, что придаст этому фестивалю больший резонанс и в культурной жизни Италии и на мировой арене.

А. Богемская

●

Имя режиссера Луиджи Коменчини советскому зрителю знакомо по фильмам «Хлеб, любовь и фантазия» (1953), «Все по домам» (1960 — Золотой приз на II Московском кинофестивале), антифашистской картине «Девушка Бубе» (1963), поставленной по одноименному роману Кассолы, а также по лентам «Приключения Пиноккио» (1971) и «Игра в карты по-научному» (1972), представленным на VIII МКФ в Москве.

В своем интервью французскому журналу «Экран» Коменчини отмечал, что «Пиноккио» явился возвращением к одной из наиболее близких ему тем.

В 1946 году Луиджи Коменчини снял свой первый, документальный фильм «Дети в городе», за которым последовал «Непонятый» (1967), «Окно, выходившее в Луна-парк» (1969), «Детство, призвание и первые шаги венецианца Даниэля Казановы» (1969) и другие... Но во всех этих детских картинах режиссера интересовали не только общечеловеческие конфликты, но и конфликты социальные, основанные не только на контактах мира ребенка с миром взрослых, но и на преждевременном его столкновении с беспощадными законами буржуазной среды. В этих работах обнаруживается традиция итальянского неореализма: дети в фильмах Коменчини наравне со взрослыми включаются в борьбу за существование, никаких скидок на возраст они не получают. Они либо погибают в этой борьбе, как погиб герой фильма «Непонятый» Андреа Дюпонте, либо, если им удается постичь циничные законы окружающего их общества, выживают и даже преуспевают. Такова судьба Джакомо Казановы. Дети в фильмах Коменчини — это новое поколение, приспособленное к жизни куда лучше, чем прежнее. Герой Альберто Сорди в фильме «Игра в карты по-научному» — наивный неудачник, пытающийся обхитрить свою несчастливую фортуну. Но ему не удается обыграть в карты заезжую миллиардершу. А вот его дочка действует гораздо решительнее — она вручает ей отравленный пирог...

Потому-то и надвигаются страшные времена считает Коменчини, что дети с такой легкостью ассимилируются в той разложенной буржуазностью среде, в которой иные взрослые чувствуют себя чужими.

Коменчини часто заимствует свои художественные средства из сказки, народной легенды, буффонады. Любимым своим жанром он считает трагикомедию. В традициях трагикомедии поставлены фильмы «Верхом на тигре» и «Боже, как низко я пала» (1974). «Не будь они с юмором, — считает режиссер, — никто бы и не заметил их серьезности». Фильм «Боже, как низко я пала» — одна из главных для Коменчини работ; преподнести идею картины массовому зрителю в доступной для него форме было очень важно, считает режиссер. Задача его на этот раз состояла в том, чтобы понять, каким образом фашизм как идеология пришел к власти в Италии. Картина сделана на основании документального материала конца XIX — начала XX века, сюжет ее был подсказан Иво Перилли, одним из лучших знатоков истории страны этого периода. Действие происходит в Сицилии, и это не случайно. «Сицилия, — говорит Коменчини, — трижды Италия, гротеск ее, самая патриархальная ее часть и в то же время больше других готовая к действиям, жаждущая перемен»...

В заключение интервью журналу «Экран» Коменчини подчеркнул, что и в своих будущих работах он останется верен своему эстетическому кредо — принципу народности искусства.

Н. Нусинова

Камерун

Кино Африки на пути своего развития встречается со многими серьезными трудностями. Отсутствие средств, технической базы, системы проката, «неприступность» мирового кинорынка делают производство кинофильмов в молодых африканских республиках делом крайне сложным. Проблемы, стоящие перед кинематографией других стран африканского континента, затрудняют развитие и молодого кино Камеруна. Два камерунских фильма, которые в последнее время привлекли к себе наибольшее внимание — «Муна Мото» Жана-Пьера Диконге-Пипа и «Пус-Пус» Даниэля Камва,— являются ярким тому примером.

«Муна Мото» — серьезное кинематографическое произведение, ставящее перед зрителем актуальные социальные вопросы, создавалось в крайне неблагоприятных условиях. Режиссер осуществил постановку на собственные мизерные средства, что явно отразилось на техническом уровне, наложило на фильм отпечаток дилетантизма. Однако взволнованный тон автора, его неподдельная искренность и талант до некоторой степени спасают фильм. Перед зрителем — история трагической любви молодого камерунца Нгандо к девушке Ндоме. Согласно племенным традициям за девушку следует платить выкуп. Поэтому превращенная в предмет купли-продажи Ндоме достается тому покупателю, который в состоянии дороже заплатить. Она попадает в дом к дяде Нгандо, у которого уже есть три жены, но который не имеет детей. Ндоме рожает ребенка, но не от своего мужа, а от возлюбленного. Вскоре Нгандо похищает ребенка. Его хватает полиция. В финале фильма он исчезает за воротами тюрьмы...

Эта грустная, но типичная для уклада жизни современного Камеруна история рассказана Диконге-Пипа с нескрываемой ненавистью к миру неравенства и несправедливости, в котором живут его герои.



«Муна Мото»,
режиссер Жан-Пьер Диконге-Пипа

«Муна Мото» никогда бы не имел хоть сколько-нибудь значительного проката, если бы не поддержка этого прогрессивного произведения кинообщественностью. За короткое время «Муна Мото» получил Гран-при Международного фестиваля африканского искусства в Уагадугу. Эта почетная награда приоткрыла перед фильмом двери нескольких европейских кинотеатров и, вероятно, даст возможность режиссеру приступить к следующей постановке.

Финансовые проблемы настолько остро стоят перед африканским кинематографом, что единственный выход, по мнению части кинематографистов, — в создании собственной коммерческой продукции. Таковым и стал фильм Даниэля Камвы «Пус Пус».

Даниэль Камва родился в Камеруне, но учился в Париже и Лондоне. Он работал в театре и на телевидении. В 1973 году снял короткометражку «Бубу-галстук», в которой высмеял плоды «европеизации» молодого африканского сноба. Сценарий «Пус Пус» получил премию, выражающуюся в сумме 40 тысяч долларов. Перед режиссером была поставлена задача сделать такой фильм, который бы принес солидный доход. Даниэль Камва создал неплохую комедию, но почти полностью лишенную национального колорита и социального содержания. Фильм был озвучен для удобства экспорта на французский язык. Тем не менее он завоевал беспрецедентный кассовый успех. Только в Африке «Пус Пус» уже посмотрели 350 тысяч человек, что очень много, если учесть, что, например, в Нигере — всего 16 кинотеатров, а в самой «кинематографизированной» стране Черной Африки — Береге Слоновой Кости — 80.

Коммерческая продукция такого толка получает поддержку и в капиталистическом мире. Финансовая поддержка, полученная Даниэлем Камвой, свидетельствует о живой заинтересованности определенных кругов на Западе в том, чтобы направить развитие африканской национальной кинематографии по пути создания коммерческих, лишенных национальной самобытности картин.

Эти два, столь непохожие друг на друга камерунских фильма — свидетельства напряженной идеологической борьбы, разворачивающейся в молодом африканском кино.

М. Бениаминов

Колумбия

В 1976 году состоялся Международный кинофестиваль в колумбийском городе Картахена.

Колумбийская и латиноамериканская пресса, освещая фестиваль, особо отмечала, несмотря на определенные противоречия, укрепление его прогрессивных традиций.

«Тем, кто утверждает, что присутствие на фестивале «звезд», скандальные истории и сенсационность являются необходимыми атрибутами его успеха, — пишет мексиканский журнал «Висьон», — можно напомнить, что такие смотры, как фестивали в Мардель-Плата (Аргентина), Рио-де-Жанейро (Бразилия) и Акапулько (Мексика), хотя и «располагали» всеми этими элементами, но долго не просуществовали. Напротив, фестиваль в Картахене становится все более популярным».

Среди наиболее значительных фильмов, показанных на шестнадцатом Картахенском фестивале, — «Другой Франсиско» Серхио Хираля (Куба), «Человек, который хотел стать королем» Джона Хьюстона (США), «Хроника латиноамериканского «подрывного элемента» Маурисио Валенстайна (Венесуэла), «Жизненные силы» Луиса Алькориса (Мексика), «Беглецы» Хосе Луиса Бopay (Испания).

Самой представительной делегацией в Картахене была делегация деятелей кино Венесуэлы во главе с директором Ассоциации национальной кинематографии страны. «Хроника «подрывного элемента», признанная лучшей картиной фестиваля, свидетельствует о несомненном прогрессе венесуэльского кинематографа, хотя, как отмечает критика, фильм все же излишне лаконичен по своей тематике.

Мексиканские кинематографисты — постоянные гости Картахены — привезли ленту Артуро Липстейна «Фокстрот» совместного англо-мексиканского производства (в главных ролях Питер О' Тул, Макс фон Сюдов и Шарлота Рэм-

плинг), а также фильм «Жизненные силы», который был отмечен премией за лучший сценарий.

В рамках картахенского смотра прошла и интересная дискуссия латиноамериканских кинематографистов, посвященная путям развития национальных кинематографий на континенте. По инициативе делегации Колумбии был разработан документ, в котором содержится призыв к прокатным организациям Латинской Америки обратить особое внимание на пропаганду фильмов прогрессивных мастеров экрана, требование оградить зрителей от потока коммерческой продукции с Запада, буквально заполонившей экраны Латинской Америки. В ходе обсуждения вновь был поднят вопрос о необходимости государственной поддержки прогрессивных национальных кинематографий континента.

Дирекция фестиваля в Картахене приняла решение создать специальную службу, которая смогла бы способствовать постоянным контактам продюсеров и режиссеров...

Недавно стало известно, что фестиваль из соображений коммерции собираются перенести в Боготу. Это вызвало бурю протестов жителей Картахены. И не случайно: известно, что картахенцы — большие поклонники кино, и именно их радушие и энтузиазм создают атмосферу праздника на киносмотре, который является одним из важнейших событий в культурной жизни Колумбии и континента

В. Моисеев

Куба

На экраны Кубы вышел документальный фильм Сантьяго Альвареса «Ветер времени». Лента посвящена I съезду Коммунистической партии Кубы.

Новая работа Альвареса, по выражению критика Хулио Гарсиа в газете «Гранма», «снова возвращает кубинцев к дням съезда. 60 минут этой поэтичной картины пролетают незаметно, они оставляют незабываемое впечатление в душе зрителя».

Этот фильм не просто хроника съезда, хотя в ней и нашли свое отражение кульминационные его моменты — доклад Первого секретаря ЦК Компартии Кубы Фиделя Кастро, волнующий митинг на площади Революции. Режиссеру прежде всего удалось передать средствами кинематографа сам дух съезда, в котором нашли свое отражение забота партии коммунистов о чаяниях народа Кубы. Огромное значение приобретают в картине прекрасные кадры — Николас Гильен, читающий свои стихи с трибуны дворца имени Карла Маркса, взволнованное лицо Фиделя перед морем людей, приветствующих его на площади, образ незабвенного Че, портреты кубинских коммунистов, голосующих на съезде за то, чтобы оказать бескорыстную, братскую помощь героическому народу Анголы.

Впечатляющ финал картины. Приветствие съезду кубинских пионеров, бурное ликование делегатов, а рядом вновь кадры, снятые в Анголе: шествие ангольских пионеров с игрушечными винтовками наперевес.

«Образ маленького ангольца, сжимающего игрушечную винтовку, символизирует в картине глубокую мысль,— пишет «Гранма». — Ни для кого из нас не может быть ощущения полного счастья, пока существуют в мире дети, страдающие от войн. Сантьяго Альварес таким образом выразил один из основных тезисов I съезда коммунистов Кубы — высокий долг быть интернационалистом...»

Фильм Сантьяго Альвареса «Ветер времени» с большим успехом прошел в кинотеатрах кубинской столицы и других городов страны.

В. Привалов

Португалия

Итальянская газета «Унита» посвятила большую статью кинофестивалю в Пезаро — «12 выставке нового кино». В статье, которая называется «Открытие нового португальского кино под знаком неореализма», говорится об успехах прогрессивного португальского кинематографа. Критик пишет, что последние кинофестивали, состоявшиеся в Италии, дали возможность познакомиться с несколькими португальскими фильмами, свидетельствующими о зарождении и развитии в кинематографии Португалии демократического и национального направления, которое во многом напоминает итальянский неореализм на первом этапе его существования. На Венецианском кинофестивале внимание привлек фильм португальского режиссера Мануэля Де Оливейра «Бенильде, или Девственница-мать», его последняя работа, созданная после 25 апреля 1974 года — даты, ознаменовавшей начало демократических преобразований в жизни всей страны, и также в португальской кинематографии. Де Оливейра, пишет Казираги, долгие годы диктатуры был вынужден преодолевать всевозможные трудности, власти мешали ему снимать, но он все же упорно работал (первые документальные ленты он поставил еще 45 лет назад).

Одной из характерных работ португальских режиссеров критика считает фильм Жозе Де Каэтану, название которого в буквальном переводе звучит «Руины в интерьере». Режиссер долгое время находился в политической эмиграции и, вернувшись в Португалию, создал этот фильм, сразу же попавший на международный фестиваль в Пезаро вместе с другой португальской лентой «Там, за горами» режиссеров Антонио Рейша и Маргариди Мартинш Кордейру. Уго Казираги считает, что эта двухчасовая поэтическая игровая лента, созданная в документальной манере, столь же значительна для нового португальского кино, как фильм Лукино Вис-

конти «Земля дрожит» — для неореализма,

«Руины в интерьере» — фильм-воспоминание, во многом, видимо, автобиографический, действие которого происходит весной 1943 года в нейтральной, но по существу фашистской Португалии. Его герои — юноша, приехавший в маленький городок на каникулы, беженка-бельгийка с детьми, старые антифашисты — местный учитель и рыбаки, два английских летчика, скрывающихся от фашистов...

Второй фильм — «Там, за горами» повествует о северо-востоке страны и носит этнографически-документальный характер, показывая отсталый, изолированный от остальной Португалии край, где жизнь, кажется, остановилась.

Интересна лента, созданная недавно возникшим Португальским институтом кино — «Бог, родина, власть» (режиссер Симоеш), смонтированная из документального материала времен правления Салазара, разоблачающая демагогию и ложь преступного, насквозь прогнившего фашистского режима...

А. Попова

Франция



Филипп Нуаре в фильме «Счастливчик Александр», режиссер Ив Робер

Творческая индивидуальность Филиппа Нуаре, его трагикомическое обаяние сегодня общепризнанны, и кажется странным, что признание пришло к этому актеру так поздно. Его артистическая карьера началась двадцать пять лет назад. В те годы Филипп Нуаре учился актерскому мастерству у таких видных деятелей искусства, как Роже Блин и Франсуа Вибер. Театральная судьба улыбнулась актеру — ему посчастливилось работать со знаменитым Жаном Виларэм. В течение пятнадцати лет каждый вечер выходил Нуаре на сцену Национального народного театра (ННТ), он сыграл там более 50 ролей.

Кинематографический дебют Нуаре пришелся на фильм «Короткая игла». Это была одна из основополагающих картин так называемой «новой волны». Он участвовал в ней совершенно случайно, заменив заболевшего актера. Вслед за этим в 1960 году вышла картина французского режиссера Луи Малля «Зази в метро», поставленная по одноименному роману. В ней Нуаре уже играл одну из основных ролей. С того времени потянулась цепочка разных по характеру и уровню ролей, создавших актеру имя.

В интервью, опубликованном во французском журнале «Авангард», на вопрос — какой жанр ему особенно близок — Нуаре ответил: «Как кинозритель я, пожалуй, всеяден. Люблю самые разнообразные по жанрам фильмы. Мне кажется, что кино обязательно должно быть з р е л и щ е м и по возможности зрелищем народным. Но чисто развлекательные фильмы меня не прельщают. Хотя, с другой стороны, меня оставляют холодным и фильмы-исследования, фильмы-«интеллектуалы»... Хорошо, конечно, что такого рода картины существуют, это просто необходимо. Но мне самому не очень хотелось быть причастным ни к одной такой картине. Как исполнитель я — за эмоции, за глубокие подлинные чувства. Особено интересно мне было играть в фильмах Бернара Тавернье, удивительно, как все они непохожи друг на друга».

В картине Тавернье «Часовщик из Сен-Поля», снятой по роману Сименона, Нуаре играет полицейского — рядового обывателя, который ведет следствие по делу исчезновения молодого человека; сталкиваясь с его отцом, он убеждается в тесной дружбе отца с сыном. У полицейского тоже есть сын, отношения с которым, однако, довольно натянутые. «Поскольку мы ничего не понимаем в своих детях, — говорит герой Нуаре, — мы пытаемся понять чужих детей».

В центре следующего фильма Тавернье «Пусть начнется праздник» — фигура человека одаренного, во многом опередившего свое время. Но это личность трагическая, обреченная в силу того, что герой Нуаре не может порвать со своим классом, избавиться от пороков, присущих его среде.

Третий фильм Тавернье, в котором снимался Нуаре,— «Судья и убийца». В нем актер олицетворяет насилие буржуазного правосудия, играет следователя, человека жестокого и тщеславного.

У Филиппа Нуаре большие планы на будущее. Сегодня он один из самых популярных актеров

французского кинематографа. Галерея созданных им образов говорит не только о разнообразии его творческих возможностей, но и о зрелости мастера.

И. Багрова

●

Десять лет назад на Каннском фестивале Франция признала Анук Эме. А затем за исполнение главной роли в фильме «Мужчина и женщина» ей был вручен Золотой глобус — приз, присуждаемый в Голливуде Ассоциацией иностранной прессы лучшей актрисе года.

Фильм Клода Лелюша получил всемирную известность и принес прибыли 30 миллионов долларов. Анук Эме наперебой стали приглашать десятки режиссеров из разных стран. Женщины стремились хоть чем-то быть на нее похожими. Подражали всему: ее походке, манере держать себя. Такова уж участь любой кинозвезды.

Анук Эме пригласили в Голливуд. Заокеанские продюсеры надеялись сделать из нее новую Грету Гарбо, эталон «типичной француженки» Однако лавры суперзвезды не прельщали актрису. Она обманула ожидания тех, кто хотел вознести ее на трон королевы экрана, превратить в стандартный образчик актрисы коммерческого кино.

Снявшись после фильма «Мужчина и женщина» всего в нескольких картинах, из которых наибольший интерес вызвали «Однажды, один поезд» режиссера Андре Дельво, «Пора нашей любви» Ванчини, «Жюстина» Жоржа Кьюкура, Анук Эме надолго исчезла с кинематографического горизонта. Было известно лишь, что она живет в Лондоне, замужем за актером Альбертом Финей.

В Голливуде не могли простить актрисе ее «предательства». Стали распространять версию, что успех ей принесла только выигрышная внешность, бывшая ее единственным козырем. Но Анук Эме мало тревожили эти злобные выпады.

И вот Анук Эме вновь во Франции, где она снимается в новом фильме Клода Лелюша, который будет называться «Если бы можно начать сначала». Главную роль — роль матери, которая почти не участвует в воспитании своего сына и неожиданно видит в нем уже не подростка, а вполне взрослого человека,— играет Катрин Денев. Дружба двух женщин — вот главная тема фильма. «Я играю, — говорила Анук Эме корреспонденту журнала «Экспресс»,— сорокалетнюю самостоятельную женщину. Ведь в середине двадцатого века женщина стала больше дорожить своей свободой».

После перерыва вернуться на съемочную площадку всегда трудно. Что побудило Анук Эме сделать этот шаг?

— Конечно,— говорит актриса,— я сделала это не из материальных побуждений. К счастью, я не испытываю тяги к роскоши. Могу жить очень скромно и спокойно возиться со стряпней на кухне. Актрисой ощущаю себя лишь на площадке и тогда чувствую, как все мое существо поглощает съемка. Да, я очень люблю играть, и когда Клод Лелюш предложил мне участвовать в его новом фильме, я с радостью согласилась...

Анук Эме сейчас сорок четыре года. Анук Эме — это псевдоним (найденный Жаком Превером). Он образован из греческого имени Анук и французского причастия — Эме, Любимая. Актриса пришла в кино в 1949 году. Ее кинематографическая биография началась с фильма Андре Кайятта «Веронские любовники». Большое влияние оказала на актрису встреча с Федерико Феллини, который увидел в ней прирожденную естественность и богатство внутренней духовной жизни. В «Сладкой жизни» Феллини (1959) она играет миллионершу, мечтающую о настоящей глубокой любви. В фильме «8 1/2» (1961) — жену героя, женщину умную, гордую, с чувством собственного достоинства, но готовую ради любви идти на компромисс с самой собой. «Багровый занавес» Александра Астрюк. «Лола» Жака Деми — вот далеко не полный перечень фильмов с участием Анук Эме.

Ю. Цветова

Япония

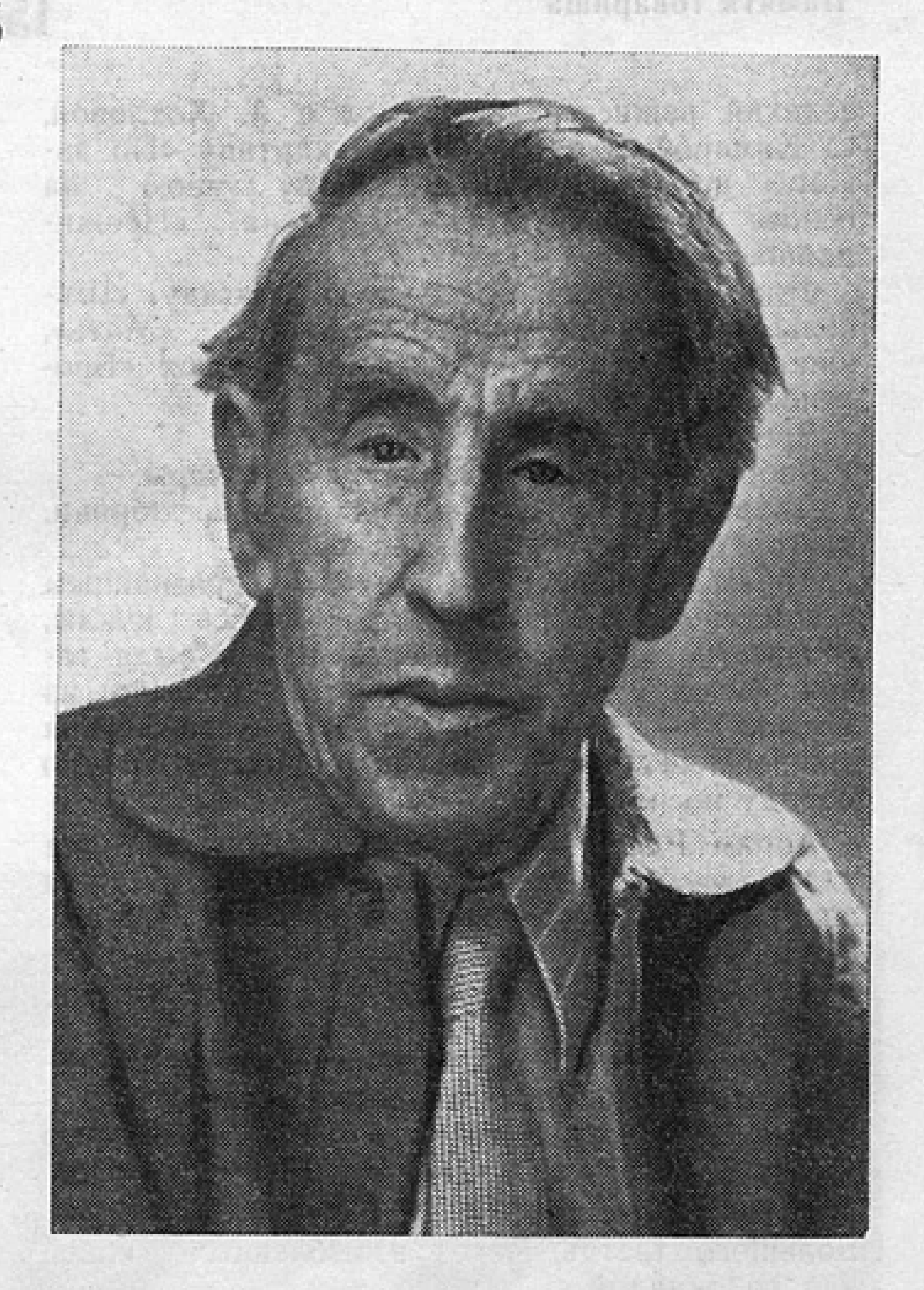
Получивший громкую известность обитатель шотландского озера Лох-Несс — мифическое доисторическое чудовище, называемое Несси, с некоторых пор стало занимать умы и жителей Страны восходящего солнца. Однако поиски чудовища несколькими японскими экспедициями, прибывшими в Шотландию для «окончательного выяснения тайны Несси», впрочем, как и поиски всех других экспедиций, не увенчались успехом — Несси не показалась. Не помогли ни сети особой конструкции, ни радарные установки, ни специальная звукоулавливающая аппаратура...

Больше повезло японским дельцам от кинобизнеса. Им Несси «покорилась». По сообщениям зарубежной прессы, одна из ведущих кинофирм Японии «Тохо» заключила недавно с тремя английскими продюсерами и компанией «Хаммер парадайн» соглашение о совместном производстве кинобоевика «Несси». Разработку сценария и постановку фильма берет на себя английская фирма. «Тохо» же обязалась обеспечить «особые эффекты», в том числе и изготовить «исполнителя главной роли» — Несси. Съемки чудовища поручены одному из лучших кинооператоров-подводников Японии — Теруаки Накано. (Накано принимал участие в создании знакомого советскому зрителю фантастического фильма «Гибель Японии», поставленного по роману известного японского писателя Сакё Комацу.)

«Тохо» — первая японская кинокомпания, решившаяся на участие в таком грандиозном и дорогостоящем проекте: затраты на постановку фильма «Несси» оцениваются примерно в 7 миллионов долларов. На церемонии подписания контракта представители обеих сторон высказали надежду, что задуманное предприятие поможет кинопромышленности их стран хотя бы отчасти выйти из состояния кризиса, принявшего глубокий и затяжной характер.

А. Макаров

Тернистый путь к солнцу



В первый период создания великой советской кинематографии часто говорили так: «До успеха далеко как до неба, а до неба дорога крутая и все лесом».

Но это было прекрасное время и тернистые дороги казались нетрудными.

Эти тернистые дороги вывели к солнцу не только нашу, но и мировую кинематографию.

Родился Абрам Роом в Вильне, учился в психоневрологическом институте.

Недоучившись, Абрам Роом работал врачом на маленьких боевых судах, которые отвоевывали Волгу у белых.

Это было великое высшее учебное заведение. Его Абрам Роом прошел до Каспийского моря.

По дороге он познакомился с тем, что называют самодеятельным театром.

В Москве молодой режиссер работал с Мейерхольдом. Ставил пьесу «Озеро Люль».

Потом пошел в кино.

Студий тогда не было. Приходили мы снимать, а там нас встречали голуби — они уже успели обосноваться в съемочных ателье и вывести несколько поколений. Мы их выгоняли и начинали съемку.

Осветительных приборов было мало — старались снимать при солнечном свете.

Освещению помогало солнце, только вот беда — иногда оно было выходное.

Снимал Абрам Роом картину со странным названием: «Гонка за самогонкой».

Где-то рядом снимал Сергей Эйзенштейн «Стачку».

Работал Дзига Вертов, продолжал работать Протазанов. Братья Васильевы уже были в кино, монтировали и в общественном порядке помогали собирать профессиональные взносы.

Главное — было великое желание выразить грандиозное время. Был зритель, который хотел увидеть мир и себя.

Я пришел к Абраму Роому на работу — делать надписи к картине «Бухта смерти». Сел прямо к моталке, перематывал ленту и находил места для надписей. Работал так, как мы все работали: вместе с великими актерами, вместе с осветителями, плотниками, гримерами и монтажерами.

Это было общество равных.

«Бухта смерти» была хорошей картиной. Сценарий ее перерабатывался, его перерабатывали, следуя за удачей актера, молодого Охлопкова; он в этой картине сработал большую сцену, метров пятьдесят; все удавалось.

Перед этим Лев Кулешов — художник и

великий режиссер — снимал с А. Хохловой, С. Комаровым и В. Фогелем картину «По закону» по сценарию, сделанному мною на основе рассказа Джека Лондона «Неожиданное».

Фэксы снимали прекрасную картину «Шинель». Пудовкин снимал великую «Мать», уже была сделана «Стачка». Снимался «Броненосец «Потемкин».

Время шло.

Работали художники, работали актеры.

Дворники, убирающие двор кинофабрики, разговаривали о кинокартинах.

Абрам Роом был уже тогда признанным режиссером. На рынках продавались куклы, неизвестно кем придуманные. Кукла была такая: человек в кожаной куртке (конечно, из клеенки) — бледен и молод, у него черная шкиперская борода под подбородком. Такую бороду носил Абрам Роом.

Абрам Роом начал снимать ленту, которая называлась «Третья Мещанская». В ней были заняты три прекрасных актера: В. Фогель, Н. Баталов, Л. Семенова. Помощником режиссера был Сергей Юткевич — совсем молодой.

Лента «Третья Мещанская» — лента об измене, довольно реалистически снятая.

Но лента эта о горе измены, о тесноте Москвы, которую тогда уже заново строили.

Москву показывали в картине с высоты Большого театра, через вздыбленных коней над колоннадой.

Молодой Сергей Эйзенштейн приехал в Париж.

«Броненосец «Потемкин» был под запретом, и Сергей Михайлович показывал свою картину в Сорбонне.

Картина восхитила зрителей, но в спорах вспоминали и Абрама Роома, его скромную «Третью Мещанскую». Потому что она была картиной о человеческом сердце и являлась одним из событий тогдашнего искусства.

Не только смерть, но и старость не умеет извиняться.

Недавно стариком я приехал в Берлин. Мне показали афишу: шла «Третья Мещанская».

Не каждый день, конечно, но часто — она шла уже много лет.

В ней было дыхание жизни, простота сюжета, уважение к женщине.

Показывали ее в социалистическом Берлине потому, что она оказалась лентой не о преступлении, не о наказании, а о необходимости новой жизни.

Абрам Роом был неутомим.

Он шел по дороге в гору.

Он снял очень много лент, среди них — «Привидение, которое не возвращается».

Надо вспомнить, что в ней в роли сыщика снимался Максим Штраух — великий актер. Он не выходил на первый план, но был виден на широком поле среди травы: нюхал ромашку. И он был страшен.

Максим Штраух снимался и в другой картине Роома по сценарию Юрия Олеши «Строгий юноша». Хорошая картина, но она еще не вышла на экраны.

Абрам Роом умел владеть человеческим сердцем. Я видел одну из его последних картин «Гранатовый браслет»; в основу ее положен прекрасный рассказ Куприна. В зале сидели мужчины и женщины, они смотрели ленту не первый и не второй раз.

Они учились великой любви, они судили сердцем.

Дорога жизни идет все вверх и вверх — трудная, прекрасная дорога.

Абрам Роом, поставивший множество картин, работник великой советской кинематографии, был в числе тех, кто подготовил великую итальянскую кинематографию. Открыл ворота новому видению.

Те годы, которые прожиты им, прошли.

Но ведь в искусстве ничто и никогда не проходит.

Равняет всех труд и вдохновение.

Здравствуйте, зрители! Вы смотрите картины, потом выходите из кинотеатра и рассказываете их по-своему, и в этом вы правы. Потом забываете или вспоминаете нечаянно. Многие картины мгновенны, но и они освещают небо.

Тогда и видно, как по нему идут облака — их гонит ветер, освежая землю.

Прощай, большой и добрый друг мой!

Прощай, Абрам Матвеевич Роом!

Виктор Шкловский

Микеланджело Антониони,
Марк Пиплоу, Питер Уоллен

Профессия: репортер



«Профессия: репортер».
Локк — Джек Николсон, Девушка — Мария Шнайдер

Площадь африканского селения. День

Небольшая площадь, окруженная белыми домишками. Женщина в черном в сопровождении стайки детей направляется к показавшемуся из выходящей на площадь улочки «лэндроверу».

Машина останавливается, и из нее вылезает мужчина. На нем клетчатая рубашка вроде американской ковбойки. Это Локк. Он глядит на кучку столпившихся любопытных, обходит вокруг машины и, на мгновение остановившись перед одним из африканцев, спрашивает его по-французски:

— Вы говорите по-французски?

Тот не отвечает. Локк адресует свой вопрос женщине в желтом, сидящей на ступеньке у одного из домов. При приближении Локка женщина поднимается, нам едва удается расслышать его слова:

— Мадам... вы понимаете по-французски? Я ищу портного... Портного,— он повторяет по-английски. — Да-да.

С противоположного края площади бегом приближаются двое мальчишек.

Один из них останавливается поглядеть на приезжего. Другой бежит дальше и исчезает.

Локк влезает в свой «лэндровер» и вновь включает мотор. Один из мальчиков, которых мы только что видели, бежит рядом с машиной, словно хочет что-то сказать Локку.

Улица в африканском селении. День

«Лэндровер» — нам виден лишь его радиатор — тормозит перед низким белым домиком, тонущим в тени огромной пальмы. Слышен шум шагов.

Африканская деревня. Дом портного. День

В полутемной комнате беседуют четверо африканцев. Их голоса сливаются с шумом швейной машины.

Дверь комнаты выходит прямо на улицу. На пороге появляется Локк в сопровождении мальчика, который бежал за его автомобилем.

Как только Локк входит, швейная машинка умолкает. Один из африканцев, а за ним шивший на машине портной покидают комнату. Локк озирается вокруг.

Третий африканец встает и делает шаг ему навстречу. Четвертый — он моложе всех,— сидящий за столом у входа, жестами просит у Локка закурить.

Локк шарит в кармане, достает пачку сигарет, протягивает ему, а потом щелкает зажигалкой.

Юноша поднимается из-за стола и выходит на улицу, сделав Локку знак следовать за собой.

Хижины на окраине африканского селения. День

«Лэндровер» едет по выжженному солнцем пустырю, на краю которого виднеются хижины, и останавливается. Локк выходит из машины.

Женщина в длинном красном одеянии медленно идет по пустырю в сторону сидящего у одной из хижин мужчины, который приготавливает чай.

Локк тоже медленно направляется к нему. Подходит. Африканец дважды повелительно щелкает пальцами, потом подносит пальцы ко рту, показывая, что хочет закурить.

Локк протягивает сигарету и смотрит на него. Потом глядит на остановившуюся рядом женщину, наконец наклоняется и зажигает африканцу сигарету.

Женщина присаживается на корточки рядом с мужчиной, который теперь сосредоточенно курит. Оба они по-прежнему молчат и не обращают на Локка никакого внимания. Он делает жест, выражающий отчаяние, поворачивается и смотрит на свою машину. На лице его отражается удивление, и он направляется к «лэндроверу».

Локк садится в машину. На сидении рядом с ним — мальчик. Он сидит неподвижно, лицо его лишено всякого выражения.

Локк смотрит на него и спрашивает по-английски:

— Ты по-английски понимаешь?

Мальчик не отвечает.

Локк повторяет свой вопрос по-французски.

Но мальчик продолжает молчать. Он только слегка шевелит рукой, сгоняя с лица муху.

Локк включает мотор.

Улица в том же селении. День

«Лэндровер» вновь не спеша движется по улице африканского селения.

Локк обращается к мальчику, сопровождая вопрос жестами:

— В какую сторону ехать?

Мальчик показывает налево, и Локк переспрашивает:

— Налево?.. — и добавляет: — Налево — так налево.

Машина сворачивает влево и направляется, обогнав ребенка, потом женщину, к открывающейся в конце проулка пустыне.

Пустыня. День

«Лэндровер» бежит по пустыне. Локк бросает взгляд на сидящего рядом с ним мальчика. Вокруг — бескрайние пески под слепящим солнцем. Вдали маячит какая-то фигура.

Машина минует поворот, обозначенный на песке колесами других машин, и едет дальше.

Мальчик высовывается в окно машины, вглядывается вдаль и подает Локку знак остановиться.

Мальчик. Стоп... Стоп!

«Лэндровер» останавливается. Мальчик выскакивает из машины и поспешно куда-то направляется, по-французски бросив Локку:

— Подождите минутку.

Локк тоже выходит из машины и, смотря вслед удаляющемуся мальчику, кричит ему вдогонку:

— Куда ты?

Но тот не замедляет шага и не отвечает.

Локк озирается кругом. Неясная фигура, которую он видел раньше, продолжает плыть по пустыне в его сторону, но она еще очень далеко. Похоже, это человек на верблюде.

Несколько мгновений Локк смотрит на нее, потом обходит «лэндровер», через окно тянется за лежащей на сиденье шляпой и надевает ее. Потом берет фляжку, вновь оглядывается вокруг, садится на землю в тени машины и делает большой глоток.

Фигура постепенно приближается: действительно, это человек на верблюде.

Локк встает, чтобы поздороваться с ним, но человек продолжает свой путь, не приостановившись и не удостоив его взглядом, ни на секунду не прекращая мерно постукивать пяткой по шее верблюда.

Пожав с безнадежным видом плечами, Локк опускает голову. Человек на верблюде удаляется.

Через несколько секунд Локк поднимает голову, поворачивается и устремляет взгляд на виднеющиеся на гребне высокого песчаного холма соломенные хижины.

То же место в пустыне. День

Из одной из хижин выходит африканец. Тем временем человек на верблюде исчезает вдали.

Африканец глядит на Локка, на приткнувшийся к невысокой скале «лэндровер».

Локк также его видит. Они стоят и долго смотрят друг на друга.

Горы в пустыне. День

Среди пустыни высится цепь черных, скалистых вершин.

По склону каменистой гряды, утопая ногами в песке, с трудом карабкаются двое. Это Локк и его проводник-африканец. Задыхаясь, Локк спрашивает проводника:

— Сколько времени нам понадобится, чтобы туда добраться?

Проводник. Приблизительно четыре-пять часов.

Локк. А что там такое? Лагерь?

Проводник. Да, нечто вроде военного лагеря.

Локк. И сколько в нем человек?

Проводник. Тебе скажут, когда мы придем туда.

Локк. У них есть оружие?

Проводник. Тебе скажут также и это, когда придем. Тебе все скажут.

И они продолжают подниматься.

Локк и его проводник достигают нечто вроде маленького плато среди скал. Проводник обводит взглядом простирающуюся под ними пустыню и вдруг что-то замечает.

Поспешно делает знак Локку пригнуться и спрятаться.

Проводник. Солдаты!

Оба залегают за скалами.

Вдоль подножья гряды медленно движется колонна солдат на верблюдах.

Проводник, сняв с плеча лямку ремня, опускает на землю свой груз — сумку с кинокамерой Локка — и показывает жестами Локку, чтобы тот не трогался с места.

Угадав намерения спутника, Локк пытается выразить свое несогласие:

— Нет... нет!

Но проводник, ловко карабкаясь по скалам, уходит все дальше и дальше.

Локк вне себя от ярости. С проклятием он ударяет кулаком по скале. Бросает последний взгляд вслед проводнику, но тот уже скрылся из виду. Локк вновь бьет кулаком по камню, чтобы дать выход душащей его ярости.

Другое место в пустыне. День.

«Лэндровер» быстро бежит по наезженной колее в пустыне, поднимая клубы песка и пыли.

На некоторых участках дороги ветер намел груды песка. В одну из них ныряет «лэндровер».

Заднее колесо буксует, роя яму, и машина проваливается в песок все глубже.

Локк вылезает из машины, с проклятиями вынимает из багажника лопату и пытается разгрести песок. Но почти сразу же отказывается от своего намерения — он слишком устал и взбешен. Несколько раз он изо всех сил бьет лопатой по борту машины. И, обессиленный, опускается на землю, крича:

— О-о-о-ох... че-е-е-рт!..

И стоя на коленях, утыкается лицом в песок. Он не в силах сдержать рыданий и всхлипывает.

Улица в другом африканском селении в пустыне. День

Растянувшись прямо на земле, в тени спит мужчина. Посреди улицы шествует замотанная в черное фигура. Вот появляется еще какой-то человек — он идет ей навстречу. Он шатается, волочит ноги. Это Локк, который еле тащит сумки со своим профессиональным оснащением.

Он доходит до маленькой площади и направляется к низкому белому зданию. Над входом надпись по-французски: «Отель. Ресторан. Бар». Локк входит в гостиницу.

Тесный холл и коридор гостиницы. День

На пороге, сильным ударом распахнув дверь, появляется Локк. Стоящий за стойкой портье, который возился с электрической лампочкой, остолбенело таращит на него глаза. Локк проходит через холл и открывает дверь, ведущую в коридор. Увидев коридорного, жестом подзывает его.

Локк. Воды!

Коридорный. Хорошо, господин.

Локк направляется к двери в глубине коридора, все также с трудом передвигая ноги. С силой распахивает дверь и входит в комнату. Потом также сильно захлопывает ее за собой.

Комната Локка. День

По стене, возле выключателя. медленно ползет тарантул. Стены комнаты свежепобелены, но, несмотря на это, вид у номера запущенный. Раздаются глухие удары — это Локк швыряет свой груз. Потом — его шаги по направлению к ванной и спустя мгновение — шум льющейся из душа струи. Кто-то стучит в дверь.

Локк. Войдите.

Входит коридорный, неся на подносе стакан и две бутылки — одну с водой, другую с джином.

Коридорный. *Месье, вода.*

Локк (из ванной). Спасибо, поставь на стол.

Коридорный. Хорошо, господин.

Коридорный ставит поднос на стол рядом с магнитофоном и фотоаппаратом.

Локк (из ванной). Нет мыла?

Коридорный. Нет, господин.

Коридорный уходит.

Локк в ванной, под струей душа. Повторяет про себя:

— Нет мыла.

Локк выходит из ванной с несессером в руках. Некоторое время еще слышится шум льющейся из душа воды.

Локк наливает себе воды и пьет. Кладет несессер и выходит в коридор, оставляя дверь открытой

Гостиничный коридор. День

Локк стучит в одну из выходящих в коридор дверей.

Локк. Робертсон!

Комната Робертсона. День

Локк открывает дверь и входит. Снова зовет Робертсона. Облизывает пересохшие губы и наклоняется над кем-то распростертым на постели.

Локк. Робертсон!

Он протягивает руку, чтобы разбудить спящего, но внезапно выражение его лица меняется.

На постели ничком лежит мужчина — он по пояс обнажен, в белых брюках.

По поведению Локка мы понимаем, что человек этот мертв. Несколько мгновений Локк пристально смотрит на него. Потом идет к двери и закрывает ее. Обходит вокруг кровати, переворачивает тело и кладет его на спину. Рука Локка натыкается на постели на что-то под одеялом — это записная книжка, полная записей. С улицы доносится музыка — играют на инструменте, по звуку напоминающем флейту. Локк поворачивается и устремляет взгляд на мертвеца Между ними есть, пожалуй, некоторое сходство. Локк низко нагибается над покойным, долго и пристально вглядывается в его лицо. Вентилятор шевелит волосы умершего, и Локк осторожно их приглаживает.

От вентилятора колышатся также и занавески на окне. Локк раздвигает их и открывает окно. Потом распахивает жалюзи и, облокотившись о подоконник, выглядывает наружу.

Взору его открывается кусочек пустыни — в песках, поросших чахлым кустарником, пасутся овцы.

В углу комнаты стоит стул, с которого свешивается фляга на ремешке. На спинке стула — голубой полотняный пиджак. Рядом — открытый чемодан, набитый одеждой и разными вещами. На откинутой крышке лежат свернутый пояс, бумажник, связка ключей, паспорт и всякие мелочи. Локк берет ключи, потом опускает их обратно, берет паспорт, перелистывает, рассматривает фотографию, потом бросает его в чемодан. За спиной у него — распростертое на постели тело Робертсона. На билете можно прочесть маршрут: «Дуала — Форт-Лами — Париж — Лондон —Мюнхен». На обложке билета от руки написано фломастером: «Мюнхен, бокс 58».

Повернувшись, Локк замечает в чемодане среди одежды пистолет. Он берет его, сжимает в руке, потом роняет обратно в чемодан.

Неожиданно на лице его появляется задумчивое выражение. Он оборачивается и вновь вперяет взгляд в умершего. На некоторое время застывает в напряженной неподвижности, весь уйдя в свои мысли.

Потом, словно встряхнувшись, берет из чемодана портсигар, достает из него сигарету и подносит ко рту.

Отойдя в сторону, закуривает.

Затем вновь подходит к стулу и берет голубой пиджак. Опускает в карман пиджака портсигар и, продолжая курить, с пиджаком в руках возвращается на прежнее место. Проходя под вентилятором, приостанавливается, словно чтобы вдохнуть свежий воздух. Вентилятор старого типа и шумит довольно сильно.

Локк направляется к телефону. Теперь на нем голубой пиджак Робертсона. Протягивает руку к трубке, берет ее, колеблется, медленно кладет на место. Тотчас снова поднимает.

Портье (за кадром). Алло?

Локк. Послушайте, вы не можете сказать, когда улетает отсюда первый самолет?

Портье. Рейсы два раза в неделю. Ближайший — через три дня.

Портье, не опуская трубки, отходит от телефона, чтобы завернуть потуже кран, из которого с жестяным стуком капает вода в умывальник.

Локк. Хорошо.

Портье вешает трубку.

Гостиничный коридор. День

Локк выходит из номера Робертсона, запирает дверь на ключ и возвращается в свою комнату. В руках у него клетчатая рубашка.

Комната Локка. Гостиница. День

На потолке медленно крутится вентилятор с тем же монотонным шумом, что и вентилятор в номере Робертсона.

Локк присаживается к столу. Он по пояс обнажен. На столе лежат паспорта Робертсона и его. Рядом — стакан с водой, лезвие для безопасной бритвы и баночка с клеем.

...За дверью слышится шум шагов, потом раздается стук и звучит мужской голос.

Локк. Войдите!

Робертсон. Извините, я вам не помешал? Но я увидел, что у вас горит свет и подумал, что, пожалуй, нехудо было бы выпить по стаканчику вместе.

Локк. Ну конечно. Заходите, заходите. Мне кажется, мы виделись с вами в самолете. Сейчас принесу стаканы.

Слышится звон стаканов и звук наливаемого виски. Потом мы слышим их разговор за кадром.

Робертсон (смеясь). Меня зовут Робертсон, Дэвид Робертсон. В эту часть Африки я попал впервые. А вы хорошо знаете здешние края?

Локк. Нет, я никогда здесь не бывал. Я репортер. Моя фамилия Локк.

Робертсон. А вы случаем не Дэвид Локк?

Локк. Он самый.

Робертсон. Ах, я не раз читал ваши статьи. Очень рад с вами познакомиться. Вы здесь для какого-нибудь репортажа?

Локк. Я собираю материал для документального фильма об Африке. И хвала всевышнему, уже закончил. Вернее, почти закончил.

Робертсон. Что же еще осталось?

Локк. Ох, мне хотелось бы установить контакт с повстанцами... Ведь бои идут неподалеку отсюда. Говорят, власти арестовывают иностранцев? Вы, наверное, слыхали...

Робертсон. Да.

Локк. Однако я, по-видимому, пошел не по тому пути.

Робертсон. Ну, путей-то тут не так уж много.

Локк. А вы, быть может, тоже журналист?

Робертсон. Нет, нет... я здесь по торговым делам.

Локк. По торговым делам? В такой глухой дыре, как эта?

Робертсон. Знаете, за последние годы мне довелось побывать в стольких подобных местах, что теперь для меня они все одинаковы.

В то время, как идет этот разговор, Локк опускает беленькую тряпочку в воду и начинает осторожно смачивать страничку своего паспорта, на обороте которой наклеено его фото. Потом переворачивает страничку и аккуратно смачивает края фотографии. Берет лезвие безопасной бритвы, вводит его между бумагой и фотографией, фото постепенно начинает отделяться.

Голоса беседующих идут с магнитофонной ленты — магнитофон Локка стоит рядом с ним на стуле.

Локк тыльной стороной ладони вытирает лоб. Он почти кончил отдирать фото. Еще мгновение — и оно у него в руке. Теперь он берет паспорт Робертсона и накладывает на него свою фотографию.

Мы видим его со спины — он продолжает свою работу в то время, как камера панорамирует в направлении распахнутого окна.

Шум вентилятора замолкает.

За окном, в огороженном дворике, появляется Робертсон. На нем тот самый голубой пиджак, что взял Локк, и белые брюки.

Робертсон облокачивается на низкую каменную ограду и смотрит в пустыню.

Следом во дворик выходит Локк и останавливается с ним рядом.

Оба они поворачиваются спиной к окну.

Робертсон. Красиво... Вы не находите?

Локк. Красиво? Право, не знаю.

Робертсон. Все так... неподвижно. Словно застыло... в ожидании.

Локк смотрит на него и говорит:

— Вы меня удивляете. Для бизнесмена вы слишком поэтичны.

Робертсон. Неужели? А на вас пустыня разве не производит такого действия?

И, повернувшись, прислоняется к ограде. Локк тоже поворачивается.

Локк. Нет. Я пейзажам предпочитаю людей.

Робертсон. В пустыне живет множество людей...

Оба покидают прилегающий к гостинице дворик и заходят к Локку через его ванную.

Локк. У вас есть семья?

Робертсон. Нет, никакой семьи. Никаких друзей. Только кое-какие дела и заботы, в том числе болезнь сердца. Мне не следовало бы даже пить. Нальем еще по одной?

Локк. Почему бы нет?

Робертсон, прислонясь к стене, стоит возле двери, ведущей в номер. Локк берет стаканы и подходит к умывальнику.

Локк. А теперь какие у вас планы?

Робертсон. Ах, наверное, по-прежнему буду бродить по свету. Я глоб-троттер. Землепроходец. Живу сегодняшним днем. Вы, вероятно, относитесь к жизни по-другому.

Локк. Да, по-другому.

Робертсон. Вы тоже, наверное, немало попутешествовали.

Локк. Да, пожалуй, достаточно.

Камера панорамирует к двери, ведущей в комнату. Вентилятор вновь заработал. Локк по-прежнему сидит за столом. Он продолжает разговор с Робертсоном на магнитофонной ленте.

Робертсон. Вы бывали в Умбабене? Бьюсь об заклад, что вас туда никогда не заносило.

Локк. Нет.

Робертсон. Жуткое место. Аэропорты, такси, гостиницы. В сущности, везде одинаково.

Локк. Я с вами не согласен. Это мы остаемся всегда такими же. Мы «переводим» каждую ситуацию, все, что с нами случается в жизни, на язык все тех же старых схем. И таким образом заранее обусловливаем свое поведение.

Локк слушает запись очень внимательно. В руке у него одна из двух фотографий.

Робертсон. Человек — животное, подчиняющееся силе привычек. Вы это хотите сказать?

Локк, оставив свое занятие, слушает магнитофон, откинувшись на спинку стула.

Потом берет фотографию Робертсона, разглядывает, затем — свою и сравнивает их. Накладывает свое фото на паспорт Робертсона, а его на свой. Разговор на магнитофонной ленте продолжается.

Локк. Да, более или менее это. В сущности, как бы человек ни старался, освободиться от собственных привычек всегда очень нелегко. Возьмите, например, как мы разговариваем с этими людьми... как мы к ним относимся... Ведь это... это совершенно неправильно. Одним словом, как нам завоевать их доверие? Вот вы знаете, как этого добиться?

Робертсон. Дело вот в чем, господин Локк. Вы работаете, имеете дело со словами... образами... вещами расплывчатыми. Я же приезжаю сюда с товаром, вещами вполне конкретными. И меня понимают сразу же.

Локк. Да, конечно. Наверное, это так. А теперь куда вы отсюда направитесь?

Робертсон. Ох... Думаю, в Лондон. А потом, может быть, в Мюнхен. Просто так, без сколько-нибудь серьезной причины. Только для того, чтобы вновь повидать старые места. Я уже три года как не был в Лондоне.

Локк протягивает руку и выключает магнитофон.

Гостиничный коридор. Вторая половина дня

Из номера Робертсона высовывается Локк и опасливо окидывает взглядом коридор.

В конце коридора приоткрывается одна из дверей. Локк резко отступает во внутрь комнаты, и дверь за ним сама со стуком захлопывается.

Затем он появляется вновь, таща в свою комнату завернутое в одеяло тело Робертсона.

Комната Локка. Вторая половина дня

Локк волочит труп в свой номер, подтаскивает к кровати. Разворачивает одеяло и, подняв тело, опускает на постель. Нагибается за упавшим на пол одеялом и накидывает его на покойного.

Возвращается в коридор, чтобы закрыть дверь в комнату Робертсона, затем, вернувшись к себе, затворяет дверь и, задыхаясь от усилия, прислоняется к стене.

С постели свисает рука Робертсона с часами на запястье. На Робертсоне одежда Локка.

Локк подходит к кровати и, сняв с покойного часы, надевает себе на руку. На нем белые брюки и голубой пиджак, тоже принадлежавшие Робертсону.

На тумбочке у постели лежит книга: «От Лумумбы до полковников» и фотография женщины. Локк глядит на фото. Потом поднимает с пола другую книгу и направляется к двери.

Открывая дверь, оборачивается, чтобы в последний раз взглянуть «на себя самого», лежащего на постели, и на свои вещи, потом выходит, притворив за собой дверь.

Холл гостиницы. Вторая половина дня

Гостиничный холл, хотя он свежепокрашен в голубой цвет, выглядит также неряшливо. Коридорный-африканец берет из холодильника лед, затем с подносом в руках делает несколько шагов к двери, но замечает Локка. Останавливается, ставит поднос и спрашивает:

— *Месье?..*

Л о к к. Тот, что живет в одиннадцатом номере, умер.

Коридорный пристально глядит на него, потом подзывает жестом портье, сидящего за столиком в вестибюле.

Шумят вентиляторы. Портье, отложив газету, которую он читал, встает и идет к ним. Проходя мимо Локка, спрашивает:

— Господин Локк?

Обходит стойку.

Л о к к. Робертсон.

П о р т ь е. Ах, да... конечно... Господин Локк проживает в одиннадцатом номере.

Л о к к. Да, Дэвид Локк.

Портье берет регистрационную книгу и заглядывает в нее.

П о р т ь е. Да-да, именно так.

Л о к к. Он был, кажется, журналист...

П о р т ь е. Да, конечно, это нелегкая проблема. Врача сейчас нет и ближайший самолет только через три дня. Что нам делать, господин Робертсон?

Локк смотрит на него, потом на коридорного. После короткого колебания тихо говорит:

— Я буду здесь, на улице.

Улица у гостиницы. Вторая половина дня

Локк поблизости от гостиницы сидит в тени под раскидистым деревом, густую листву которого колышет ветер.

Перед фасадом гостиницы сидят на земле и играют четверо детей.

Из гостиницы выходит портье вместе с полицейским. Портье зовет:

— Господин Робертсон! Господин Робертсон!

Л о к к. Да?

Портье и полицейский подходят к нему.

П о р т ь е. Он мертв, господин Робертсон.

Л о к к. И что вы теперь намерены делать?

П о р т ь е. Нужно его сегодня же похоронить. Вы понимаете, такая жара, что невозможно ждать. Существуют правила...

И после паузы добавляет:

— Это очень печально.

Локк в знак согласия кивает и говорит:

— Да, конечно.

П о р т ь е. Вы не знаете, господин Локк был религиозным человеком?

Локк качает головой, показывая, что ему это неизвестно.

Портье. Тут поблизости имеется католическая миссия. Вы полагаете, что...

Локк. Я уверен, что это как раз то, что нужно.

Полицейский что-то говорит портье на непонятном местном диалекте. Потом оба они уставляются на Локка.

Лондон. Архив в редакции одной из газет. День

Огромная ярко освещенная комната, стены которой уставлены высокими шкафами. Несколько сотрудников редакции работают за своими столами. Один из них стоя говорит по телефону.

Архивист. Архив. Дэвид Локк? Да. Подождите.

Вешает трубку и направляется к шкафам. Его руки перебирают пачку конвертов и вытаскивают один из них.

На конверте крупными печатными буквами от руки написано: «Дэвид Локк, телевизионный журналист».

Архивист открывает конверт и знакомится с его содержимым: несколько газетных вырезок и старая фотография Локка.

Лондон. Гостиная в доме Локка. День

С экрана телевизора говорит диктор:

— Мартин Найт, вы, наверное, знали Дэвида лучше всех нас...

На экране появляется лицо Мартина Найта.

Диктор. ...Более того, мне кажется, что он отправился в Африку, чтобы подготовить для вас телевизионный репортаж.

Найт. Да, это действительно так... Но прежде всего мне хотелось бы выразить... хотелось бы выразить... хотелось бы сказать, как меня глубоко огорчило известие о его смерти. Это было так неожиданно. Он был еще так молод.

В соседней комнате — столовой, соединяющейся с гостиной широкой аркой, стоит Рэйчел и смотрит оттуда телевизионную передачу. Она что-то жует, в руке у нее бокал.

Диктор. Если бы я вас попросил резюмировать в нескольких словах, что делало Дэвида таким высококвалифицированным журналистом, что бы вы сказали?

Найт. Прежде всего я сказал бы, что это объяснялось условиями, в которых он сформировался, его «background'ом»[1]... Он родился в Англии, но вырос в Америке, и это помогало ему иметь ко многому другой подход, несколько... отстраненный. И кроме того, у него был острый глаз, поистине удивительная наблюдательность.

Лондон. Блумсбэри. День

Двое рабочих укладывают цементные плитки на широкой площадке в центре современнейшего жилого квартала.

Появляется Локк, он останавливается и оглядывается вокруг, потом спускается по широкой лестнице. На ступенях лестницы сидит много людей — одни разговаривают, другие углублены в газету. Во внешности Локка нечто новое — он отрастил усы.

У подножия лестницы, сидя на скамейке, хорошенькая темноволосая девушка читает книгу. Локк глядит на нее, девушка поднимает голову и видит его, но сразу же вновь склоняется к книге. Локк уходит.

Девушка кладет книгу рядом с собой на скамейку, потом, разбросав руки в стороны, откидывает голову на спинку скамейки. Глаза у нее закрыты, лицо обращено к солнцу.

Лондон. Улица, на которой живет Локк. День

Локк остановился у перекрестка. Вокруг — зелень и тишина. Громко щебечут птицы. Судя по его виду, он раздумывает, можно ли рискнуть свернуть так, чтобы никто не заметил, в открывшуюся перед ним улицу. Простояв несколько секунд неподвижно, он решается.

Из боковой улицы выходит полная женщина — камера вновь панорамирует на Локка, который остановился, наполовину скрытый деревом. Отсюда он наблюдает за белым до-

---

[1] Фон, среда, условия (*англ.*).

мом на противоположной стороне площадки: это его дом. Он колеблется. Потом, оглянувшись по сторонам, направляется к дому. Входит в маленький садик. По обеим сторонам ведущей к входу лестницы кусты роз.

Локк поднимается по ступеням и нажимает кнопку звонка. Никакого ответа. Он наклоняется к двери, прислушиваясь, раздастся ли какой-нибудь шум в доме. Шум, однако, несется из подъезда соседнего дома. Открывается дверь, и выходит женщина с мусорным ведром. Локк, чтобы его не заметили, отступает на несколько шагов назад. Потом вставляет ключ в замочную скважину.

Прихожая в доме Локка. День

Локк открывает дверь, входит. Затворяет за собой дверь и замирает неподвижно, словно прислушиваясь к тишине, в которую погружено его жилище. Потом делает несколько шагов в сторону столика-консоли, заваленного почтой. Бросает взгляд на беспорядочную груду корреспонденции.

Камера переходит с Локка на телеграммы, потом останавливается на внутренней лестнице. Мы видим Локка, поднимающегося по первым ступеням.

Спальня. День

Латунная двуспальная кровать, кресло, на стене — эстамп. К распахнутой двери булавкой приколот голубой листок.

В коридоре появляется Локк. Смотрит сквозь дверной проем в спальню. Его внимание привлекает записка, и он входит. Останавливается на пороге и читает записку.

Судя по тому, как меняется выражение лица Локка в то время как он читает записку, в голове его проносится рой мыслей.

Он входит в комнату. Останавливается подле постели и поднимает с пола сложенную газету — заголовок на две колонки обведен красным. Локк проглядывает газету, потом бросает ее на кровать и уходит. В то время, как мы слишим его удаляющиеся шаги, на экране проходят строки отчеркнутой красным статьи:

«Дэвид Локк. Дэвид Локк, журналист и писатель, скончался во вторник в Африке в районе Сахары. Ему было 37 лет.

Он родился в Англии, вырос и учился в Америке, где окончил Колумбийский университет в Нью-Йорке.

В 1958 году он возвратился в Великобританию. Затем был корреспондентом агентства Рейтер в Брюсселе...» И так далее.

Локк подходит к окну. Смотрит вниз. Потом уходит той же дорогой, что пришел. Проходя мимо записки, не смотрит на нее. Мы же видим листок крупным планом и можем разобрать, что на нем написано.

Кабинет. День

Локк входит в свой рабочий кабинет, оставив за собой дверь открытой. Книги, письменный стол, полки с папками, катушки кинопленки и магнитофонной ленты, телефон, стоящий на металлических ящиках, на одном из шкафов — африканские скульптуры. На другом — теннисная ракетка. В комнате царит большой беспорядок.

Локк пересекает комнату и направляется к металлическому шкафчику, открывает один из ящиков, вынимает из него запертую на ключ деревянную шкатулку. Ставит ее на стол рядом с лежащей на нем книгой Альберто Моравиа «Из какого ты племени?», открывает и достает оттуда конверт с деньгами, чековую книжку и ценные бумаги. Потом вновь закрывает шкатулку на ключ.

Аэропорт в Мюнхене. День

В обычной аэродромной сутолоке какой-то мужчина машет встречающим его жене и ребенку.

Жена. Клаус!

Мужчина говорит что-то по-немецки — что именно не разобрать. У стойки авиакомпании АВИС стоит Локк. Он одет по-другому, но еще по-прежнему с усами.

Служащая. Вы отправляетесь отдохнуть?

Локк. Более или менее.

Служащая протягивает ему какие-то листки и спрашивает:

— Где вы хотите оставить машину?

Локк. Не знаю...

Служащая дает ему заполнить бланк.

Служащая. Куда вы летите?

Локк. Я еще не решил.

Служащая. Вот наши агентства. Смотрите и выбирайте.

Локк проглядывает список, потом оборачивается и смотрит на висящий справа от него рекламный плакат.

Локк. Я поеду в Югославию.

Служащая. В Дубровник?

Локк. Да, в Дубровник. Там красиво.

Служащая. На какой срок?

Локк (улыбаясь). На весь остаток жизни.

Служащая. Почему бы вам не купить новую машину?

Она тоже улыбается и заканчивает заполнять бланк, затем протягивает Локку документы и ключи от машины. Женщина азиатского типа в больших темных очках становится рядом у стойки. Локк рассеянно окидывает ее взглядом и говорит девушке за стойкой:

— Спасибо.

Служащая. Это мы благодарим вас.

Локк поднимает свой чемодан и удаляется. За спиной стоявшего у стойки Локка ряды кресел с ожидающими пассажирами. Среди них двое мужчин, один — африканец, другой — немец лет тридцати пяти.

Когда Локк отходит от стойки авиакомпании АВИС, африканец подает знак своему товарищу. Немец поднимается и глядит вслед Локку.

Аэропорт Мюнхена. День

Локк направляется к автоматическим камерам хранения багажа, останавливается перед боксом номер 58, открывает дверцу, шарит внутри рукой и вытаскивает черную кожаную папку. Дергает молнию, заглядывает вовнутрь, и на губах его появляется легкая улыбка. В папке лежит отпечатанный на машинке список, снабженный рисунками оружия различных типов. Локка увиденное забавляет. Он закрывает дверцу бокса и направляется к выходу с чемоданом в руке, продолжая на ходу рассматривать список. Африканец и немец следят за каждым его движением.

Аэропорт Мюнхена. День

Локк бросает свой чемодан на заднее сидение белого «мерседеса», затем, по-прежнему с черной папкой в руке, садится в машину и уезжает.

Перекресток на окраине Мюнхена. День

«Мерседес» Локка плавно скользит по одной из улиц города. У перекрестка Локк вдруг видит впереди белую карету, увитую с обеих сторон цветами. Кучер в черном сюртуке, цилиндре и белоснежных перчатках щелкает длинным кнутом. Карета запряжена парой белых лошадей.

Локк с любопытством провожает взглядом это странное видение и останавливает машину, чтобы пропустить экипаж, который сворачивает в тихую, пустынную улочку.

После короткого колебания Локк следует за ним. Карета останавливается у церкви.

Сад. Церковь. День

Сад у церкви оказывается кладбищем. Локк озирается по сторонам и гасит сигарету. Направляется через кладбище к церкви.

У одной из могил старичок поливает цветы.

Локк бросает на него взгляд и входит в церковь.

Мюнхен. Интерьер церкви в стиле рококо. День

В пустой притвор церкви долетает голос священника. У начала каждого ряда скамей стоят белые цветы. Многочисленные приглашенные слушают священика, совершающего обряд венчания. Локк, сделав несколько шагов, останавливается в сторонке и смотрит на происходящее.

Священник /по-немецки/. ...Да пребудут всегда с вами в радости и веселье истинные друзья. Кто живет по законам господа нашего,

тот найдет в вас утешение и помощь, и благословение, которое ниспосылается верующим, да украсит ваш дом. Да будет благословен ваш труд и сохраненные вами плоды его. Пусть заботы не угнетают ваш дух и минуют вас земные соблазны, а сердцем вашим помните также и об иных сокровищах, ибо пред вами благодаря им отверзнутся врата царства небесного.

Жених и невеста, оба светловолосые, замерли неподвижно, устремив прямо перед собой пустой взгляд, словно позируя перед художником.

Локк делает несколько шагов к выходу. Выйдя в притвор, он прислоняется к стене. Его охватывают воспоминания о прошлом — чтобы скрыть свое волнение, он закрывает лицо рукой.

Продолжает звучать голос священника:

— И после того, как вы верно послужите его царствию, он откроет перед вами вечное блаженство. Сердцем и душой должны мы служить господу нашему Иисусу Христу, сыну божьему, в единстве со святым духом, богом нашим, во веки веков. Благославляю вас во имя всемогущего господа бога — отца, сына и святого духа. Аминь. Идите с миром. Аминь.

Церемония окончена. Все направляются к выходу. Священник и служка становятся в притворе, почти напротив Локка, чтобы попрощаться с новобрачными и приглашенными на свадьбу.

Женщина цветущего вида, в цветастом платье и с цветами на шляпе, обнимает новобрачную и особенно горячо — молодого супруга. Затем его заключает в объятия пожилая дама, толкнув при этом новобрачную, которая отступает назад. Мы видим ее со спины — ее белая фата и огромный бант на голове закрывают почти весь экран.

Флэшбек. Лондон. Садик у дома Локка. Ранний вечер

На маленьком лужке позади дома полыхает огромный костер. Пламя вздымается высоко, валит густой дым. Локк, стоя возле канистры с бензином, глядит на длинные языки пламени Он словно зачарован огнем. Смеется.

Над оградой, которая отделяет садик Локка от другого участка, появляется голова соседа. Он произносит тоном укоризны:

— Господин Локк?!

С другой стороны из окна соседнего дома высовывается женщина и наблюдает за происходящим.

Потом слышится голос Рэйчел. Она зовет:

— Дэвид!

Затем появляется она сама в одной комбинации на террасе с правой стороны дома. Застывает как вкопанная и спрашивает:

— Что ты, черт возьми, делаешь? Ты сошел с ума!

Л о к к. Да.

Опять смеется. Рэйчел несколько мгновений остается в нерешительности, потом поворачивается и скрывается в доме. Локк подходит поближе к террасе и кричит:

— Рэйчел!.. Куда ты?

Кабинет в доме Локка. Ранний вечер

Рэйчел — на ней темное платье — глядит сквозь стекла закрытого окна в пустынный садик.

Мюнхен. Интерьер церкви в стиле рококо. День.

В церкви остался один Локк. Пол у его ног усеян белыми цветочными лепестками, многие растоптаны. Локк смотрит на фигуры, украшающие барочный алтарь в глубине церкви, потом опускается на одну из скамей. Царящую в церкви тишину вдруг нарушает шум приближающихся шагов. Локк не оборачивается. Раздается голос с немецким акцентом:

— Господин Робертсон?

И после паузы вновь:

— Господин Робертсон!

Локк медленно оборачивается. Позади себя он видит двух мужчин — это немец и африканец, которые следили за ним в аэропорту.

Н е м е ц. Что, на аэродроме произошла какая-то неувязка?

Локк не отвечает.

Н е м е ц. Было ведь установлено, что мы встречаемся там. Разве вы забыли?

Локк не спеша поднимается, не в силах скрыть свое замешательство.

Л о к к. Да-да, конечно. Мне очень жаль, произошло маленькое недоразумение.

Немец делает несколько шагов по направлению к нему, следом идет африканец.

Н е м е ц. Это господин Ачебе.

А ч е б е (протягивая Локку руку). Очень приятно. Мы вам благодарны за помощь, господин Робертсон. Вы пошли навстречу большим опасностям ради нашего дела.

Локк глядит на них обоих, силясь понять, что они имеют в виду. После короткого молчания немец продолжает:

— Ну как? Вам удалось достать все то, что мы хотели?.. Вы привезли документацию?

Л о к к. Ах, документы... а... да-да...

Ищет рукой рядом с собой на скамье черную папку и, протягивая ее немцу, продолжает:

— Наверное, лучше вам самому взглянуть... а потом вы мне скажете, подходит ли вам это.

Немец проглядывает бумаги, потом передает их Ачебе. Тот садится на скамью и начинает их просматривать.

А ч е б е. О, прекрасно, прекрасно.

Довольный, поднимает глаза от бумаг и глядит на Локка, который тем временем сел напротив него.

А ч е б е. Вам удалось найти также и винтовки «ФН».

Продолжает перелистывать документы, вплоть до последнего листка, и постепенно его радость сменяется некоторым недовольством. Он говорит:

— Жаль только, что нет зенитных орудий.

Ачебе возвращает бумаги немцу и обращается к Локку:

— Хорошо, очень хорошо.

Л о к к. Я рад, что здесь все, что вам нужно. Очень сожалею относительно зениток... но надеюсь, что это для вас не слишком... серьезно.

А ч е б е. Ах, нет. Их самолеты пока что не опасны. Нам удается избегать их.

Немец кладет документы обратно в кожаную папку. Достает из кармана маленький белый конверт и протягивает Локку.

Н е м е ц. Вот первый взнос, господин Робертсон.

Локк почти против воли берет конверт.

Н е м е ц. Вы не хотите проверить?

Л о к к. Да нет. Нет никакой необходимости.

Н е м е ц. Второй взнос, как было договорено, вам будет выплачен в Женеве. Вы знаете где. А наша следующая встреча произойдет... (заглядывает в маленькую записную книжку) в Барселоне. Все, о чем мы условливались, остается без изменений.

Ачебе подходит к Локку, чтобы попрощаться, и говорит:

— Я много слышал о вас, господин Робертсон. И теперь понимаю, что вы действительно не такой, как другие... вы верите в нас.

Локк смотрит на него сосредоточенно и серьезно.

А ч е б е. И это явится большой помощью для нашего народа. Вы, разумеется, знаете, что наше нынешнее правительство имеет агентов, которые могут попытаться помешать вашей работе. Если это произойдет, вам следует связаться с нами. И мы сделаем все возможное, чтобы помочь вам.

Л о к к. Спасибо.

А ч е б е. Передайте от меня привет Дэзи.

Л о к к. Кому?

А ч е б е. Дэзи.

Л о к к (делая вид, что понял). А!..

Тихий звон колокольчиков, похожий на монастырский, доносится откуда-то извне. Словно долетает он из-за большого витража вверху церкви.

А ч е б е. До свидания.

Л о к к. До свидания.

Н е м е ц. До свидания.

Оба они удаляются и выходят из церкви. Локк оборачивается и глядит на алтарь. Потом берет конверт, который он положил на скамью, и открывает. Внутри — толстая пачка банкнот.

Л о к к (вполголоса). Боже!

И потом, словно обращаясь к алтарю:

— Пардон.

Засовывает деньги обратно в конверт, а конверт — в карман пиджака. Поворачивается и выходит.

Лондон. Монтажная на телестудии. День.

За монтажным столом работает монтажер.

Найт (за кадром). Мы увидимся в четыре. Да, спасибо. Пока.

Раздается стук. И сразу же дверь открывается и входит Рэйчел. Найт, повесив трубку, идет ей навстречу.

Найт. Рэйчел!

Рэйчел. Извини, что я так вошла.

Найт. Ну что за глупости.

Рэйчел. Можно посмотреть?

Рейчел указывает на мовиолу.

Найт. Ну разумеется. Проходи и садись. Возьми себе табурет.

Рэйчел садится.

Найт. Удобно?

Рэйчел. Да-да. Спасибо.

Гаснет свет. Найт тоже садится у мовиолы. На экране — интервью с президентом одной из африканских стран.

Локк (за кадром). Господин президент, вы можете что-нибудь нам сказать относительно недавних арестов иностранных граждан?

Президент. Это все находится в руках судей. Теперь дело суда принять соответствующее решение.

Локк (за кадром). Единый Фронт Освобождения еще продолжает контролировать северные провинции? Другими словами, повстанцы еще продолжают сражаться?

Камера останавливается на запястье президента, которое украшает золотой браслет.

Президент. Быть может, в данном случае, хотя это редко случается, официальная терминология действительно соответствует истинным фактам. А факты таковы: положение нормализовалось. Представители интеллигенции и журналисты любят поднимать шумиху вокруг подобных вещей, чтобы придать им видимость политического значения...

Найт. Я думаю, хватит. А?

Мовиола останавливается. Найт зажигает свет и поворачивается к Рэйчел.

Найт. Кто знает, сколько ты их уже видела, этих интервью, которые брал Дэвид.

Поднимает голову и обращается к помощнику:

— Хорошо, спасибо. Можешь идти обедать.

Монтажер уходит, и шаги его замирают. Найт обращается к Рэйчел:

— Что ты скажешь о моей идее?

Рэйчел. Портрет Дэвида?

Найт. Да.

Рэйчел. Почему ты хочешь сделать о нем передачу?

После короткого молчания Найт отвечает:

— Это дань его памяти.

Рэйчел (взглянув на него). Да, конечно.

Найт. И кроме того, стоит собрать воедино весь отснятый им материал.

Рэйчел не отвечает.

Найт. Мне кажется, ты не в слишком большом восторге?

Рэйчел вновь улыбается, опустив голову. Потом говорит:

— Нет, дело не в том. Только знаешь что... репортер... интервью... Дэвид не так уж отличался от всех остальных...

В то время, как они беседуют, на экране — флэшбек: сад виллы в Африке. В саду — президент, Рэйчел, Локк и его помощники. Это то же интервью, что мы видели только что на экране мовиолы. На заднем плане — ходят взад и вперед часовые, вооруженные автоматами. Слуга в белой куртке подает напитки. Двое солдат стоят перед входом в виллу. Оператор по звуку устанавливает перед президентом микрофон.

Рэйчел. Я тоже присутствовала на этом интервью. Я приехала проведать его. Но пробыла там всего один день... (Продолжает после короткой паузы.) Мне не хотелось бы показаться тебе недостаточно терпимой... но он сделался слишком уж уступчив. (Пауза.) В эти последние два года мы с ним не были слишком близки.

Снова монтажная. Рэйчел дотрагивается до рукава Найта.

Рэйчел. Я не знаю, почему я тебе это говорю. Извини меня. Надеюсь, что ты его сделаешь, этот фильм.

Найт глядит на нее с нежностью.

— Он любил тебя?

Рэйчел. Да... думаю, что любил. Но нам не удавалось быть счастливыми.

Флэшбек

Снова сад президентской виллы в Африке. Рэйчел смотрит на расхаживающего взад-вперед президента, в то время как Локк продолжает задавать ему вопросы.

Президент. Этой проблемы больше не существует. Бои окончились. Осталось всего около двухсот ружей в руках обыкновенных бандитов.

Рэйчел уходит. Локк оборачивается и смотрит ей вслед. Он обеспокоен поведением жены и следит за ней. Однако продолжает брать интервью.

Локк. Оппозиционной партии будет разрешено выставить своих кандидатов на предстоящих выборах?

Президент. Оппозиции не существует.

Локк. Вы полагаете...

Рэйчел продолжает нервно ходить по саду.

Мы видим президента крупным планом. Он говорит:

— Я абсолютно уверен, что нашу страну ждет великое будущее.

Флэшбек. Небольшая площадь перед президентской виллой в Африке. День

Из ворот виллы выезжают два «джипа». Стоящие на посту часовые приветствуют их.

Локк — за рулем «джипа». Он молча ведет машину. Воздух раскален от зноя, вокруг нищета и убожество, но на улице царит оживление, движутся толпы прохожих.

Локк. Скажи по правде, тебе не понравилось?

Рэйчел. Нет. Ты начинаешь, исходя из реальной обстановки, а потом в ходе разговора теряешь чувство реального. Почему ты не сказал этому человеку, что он...

Локк. Лгун?

Рэйчел. Да.

Локк. Да, я это знаю. Но таковы правила игры.

Рэйчел. Мне не нравится, что ты их соблюдаешь.

Локк. Тогда зачем же ты приехала?

Рэйчел только вздыхает.

Мюнхен. Кафе на открытом воздухе. День

Кафе расположено во дворе, зажатом между корпусами жилых домов. В центре двора — фонтан с множеством тонких струек. Вокруг — столики и белые стулья под желтыми зонтами.

Внутри бара, возле двери, сидит за столиком африканец. Со своего места он может переглядываться с европейцем, сидящим за столиком в кафе во дворе.

Они обмениваются взглядом, подают друг другу знак. Европеец делает знак и кому-то за кадром.

За одним из столов мы видим Ачебе и немца — они разговаривают, просматривая какие-то бумаги. Вокруг — другие посетители кафе. Большой черный «мерседес» останавливается на улице у входа в кафе. Из машины вылезают четверо африканцев и входят под портик, ведущий во внутренний двор.

Четверо африканцев входят во дворик. Ачебе их увидел слишком поздно, чтобы попытаться бежать. После недолгой борьбы они хватают его и тащут за собой. Африканец, который сидел за одним из соседних столиков, в это время держит немца. Потом уходит и он.

Все это происходит с молниеносной быстротой. Посетители кафе вскакивают со своих мест и ошеломленно озираются вокруг. Потом вновь садятся за столики.

Громкое журчание фонтана несколько заглушает шум схватки.

Мюнхен. Полуразрушенный дом. День

Европеец, которого мы видели в кафе, смотрит на улицу из широкого окна веранды. Сквозь стеклянную дверь с выбитыми стеклами виден и африканец, который сидел в кафе: на непонятном нам языке он допрашивает Ачебе, сидящего к нам спиной за столом.

Африканец. Кеду Робертсон?.. Кеду Робертсон?..

Ачебе не отвечает. Африканец медленно прохаживается перед ним, потом останавливается, опершись локтем о камин.

Затем он отходит от камина и любезным жестом приглашает Ачебе выйти на веранду; улыбаясь, он распахивает перед ним дверь.

Ачебе выходит. Европеец движется к нему. Оказавшись с ним лицом к лицу, он точным ударом карате бьет Ачебе ногой в живот, а затем ударяет кулаком в висок. Ачебе падает на пол. Как только он делает попытку подняться, белый вновь наносит ему удар в висок.

Мюнхен. Пивная. День

Локк в одиночестве сидит за столиком.

Сквозь высокие двойные двери видно оживленное движение на улице.

Локк достает из кармана маленькую записную книжку Робертсона. Листает ее.

На страничке, вверху которой стоит дата 10 сентября 1973 года, Локк задерживается взглядом. Под этим числом запись: «Мелина, 3 часа дня. Церковная площадь. Сан-Фердинандо».

И ниже: «Вторник, 11 сентября. Дэзи. 5 часов. Отель «Глория».

На соседней страничке: «Воскресенье, 16 сентября. Позвонить Дэзи в Мадрид».

Локк листает книжечку назад. Слева: «Понедельник, 3 сентября. Мюнхен. Аэропорт».

«Среда, 5 сентября, Барселона. 12 часов дня. Городской парк Умбракуло».

Справа на соседней страничке: «Четверг, 13 сентября» и колонка цифр: «4722 марок, 40 долларов». «Пятница. 7 сентября. Заехать за Люси».

Наезд камеры на запись о свидании в Барселоне.

Локк некоторое время сидит неподвижно, потом резко поднимается и уходит.

В другой стороне пивной бармен за стойкой механическим движением наполняет кружки.

В глубине зала мы вновь видим Локка — он говорит по телефону:

— Да-да... Алло! Это АВИС? Говорит Робертсон. Да, это я. Привет! Как вы поживаете?.. Да, но я передумал ехать в Югославию... Нет, нет, я поеду в Барселону... Да, конечно, до скончания моих дней... Да. Также и вам. Спасибо! Пока.

Разговаривая по телефону, Локк трогает свои усы, словно они ему мешают. Вешает трубку, поворачивается и приклеивает усы к белому шару большой лампы. Потом уходит.

Барселона. Кабина фуникулера. День

Локк бежит к готовому тронуться вагончику фуникулера. Кондуктор уже захлопывает дверь кабины.

Л о к к (по-испански). Эй!.. Пожалуйста... если можно...

Кондуктор ждет, пока Локк не войдет в вагончик, потом закрывает дверцы, и вагончик трогается. Локк — единственный пассажир. Вагончик отделяется от вышки и плывет над портом Барселоны.

Локк любуется на панораму распростершегося внизу города. На горизонте высятся горы. Кондуктор — пожилой мужчина добродушного вида — поворачивается и, глядя на Локка, говорит:

— Красиво, правда?

Локк улыбается ему в ответ. Потом он подходит к одному из окон вагончика — к тому, что открыто. Он высовывается в него и, низко наклонившись, глядит в разверзшуюся под ним пропасть — далеко внизу темно-зеленая гладь моря. Он медленно поднимает и опускает руки, словно взмахивает крыльями, собираясь полететь.

Барселона. Городской парк Умбракуло. День

Густой парк похож на огромную оранжерею, куда лучи солнечного света с трудом проникают сквозь узкие, идущие параллельно щели, оставленные между досками крыши, а кое-где и стен. Пышная растительность в центре и по краям парка оставляет свободной словно просеку лишь одну аллею, вьющуюся кругом всего парка. По аллее, опираясь на палку, медленно бредет старик.

Локк, глубоко ушедший в свои мысли, полулежит на одной из скамеек. Когда старик проходит мимо него, он, обращаясь к нему, говорит:

— Моя фамилия Робертсон. Я тут ждал одного человека, который так и не пришел.

Он говорит это так, словно ждать — это общий удел в нашей жизни.

Старик останавливается, слегка улыбаясь, качает головой, потом движением головы указывает на резвящихся поодаль детей.

Старик. Дети... О, если бы вы только знали, сколько я их перевидал здесь, в этом парке... Есть люди, которые, когда видят детей, представляют себе новый мир...

Локк улыбается, и старик садится рядом с ним на скамейку. Путая английские слова с испанскими, старик продолжает:

— Я же, когда на них гляжу, вижу только обычную старую трагедию, которая начинается и повторяется из века в век. Им не удается оторваться от нас... Какая тоска! Ба!..

Локк. А где вы научились говорить по-английски?

Старик. Хотите, я расскажу вам историю своей жизни?

Локк. Да.

Старик. Хорошо. Однажды, очень далеко отсюда, в одной чужой стране, мы с моей сестрой...

Лондон. Монтажная студия. День

...Какой-то большой пустырь в неизвестном городе или селении Африки. Царит большое оживление. Жители — негры и цветные — все спешат в одном направлении. Среди толпы — солдат на лошади. Изображение на кадрах какое-то неуверенное, пляшущее, словно снимали с ручной камеры.

Группки африканцев, сгрудившись за забором, смотрят все в одну сторону.

Слышен шум морского прибоя. На берегу, совсем недалеко от воды, — открытый дощатый гроб. Он пуст. За ним — море.

Несколько солдат тянут человека в наручниках. За ними следует кучка любопытных.

Впереди видны поставленные одна на другую старые железные бочки из-под горючего, окрашенные в белый и голубой цвета.

Офицер читает приговор.

Осужденный привязан к столбу. За спиной у него громоздятся бочки.

Подходит священник, что-то коротко говорит человеку, потом отходит в сторону.

Взвод, производящий расстрел, строится, целится, и по команде дает залп. Человек опускает голову. Гремит второй залп. Осужденный только ранен, он медленно приподнимает руки, потом голову. Его губы шевелятся, но с них не слетает ни слова. Это долгая, мучительная смерть. Шум прибоя все громче. Третий залп поражает человека насмерть, руки его опускаются, голова падает на грудь.

Рэйчел, зябко передернув плечами, поднимается со стула.

Найт. Извини. Я не подумал, что тебе будет неприятно на это смотреть.

Рэйчел. Ничего.

Рэйчел идет к двери. Найт следует за ней.

Найт. Вещи Дэвида пришли?

Рэйчел останавливается на пороге.

Рэйчел. Нет. Мне звонили по телефону и сказали, что понадобится целая неделя... самое меньшее.

Найт. Да-а...

Рэйчел. Они спросили, не знаю ли я некоего Робертсона. Кажется, он жил в одной гостинице с Дэвидом. Ты смог бы разыскать его?

Найт. Попробую.

Рэйчел (уходя). Мне хотелось бы с ним поговорить.

Найт. Мне тоже.

Лондон. Квартира Стефена. Ранний вечер

Камера панорамирует по темному экрану и неожиданно открывает Рэйчел. Она в коротком зеленом атласном халатике, надетом на голое тело, идет по длинной гостиной к большому окну, в которое видна Темза, а на другом берегу — смутно вырисовывающийся заводской пейзаж.

Стефен (за кадром). Почему ты не хочешь попытаться обо всем забыть?

Рэйчел останавливается у окна и прижимается лбом к стеклу.

Рэйчел. Да, конечно, я знаю, что это глупо. Прежде мне до него не было никакого дела. Теперь же, когда он мертв, кто знает по-

чему, он меня интересует... Может быть, я заблуждаюсь на его счет.

Стефен (подходит к ней). Если ты постараешься, может, тебе удастся заново его придумать.

Рэйчел оборачивается к нему и заносит руку, чтобы ударить его по лицу, но пощечина превращается в ласку. Они целуются. Наконец она освобождается из объятий и отходит, а Стефен остается стоять у окна и, не в силах справиться с волнением, не отрывает от нее взгляда.

Рэйчел набирает телефонный номер.

Рэйчел. Пожалуйста Мартина Найта... Когда? Ах, вот как? Рэйчел Локк, да-да... Ах, прекрасно. А как он об этом узнал? Из агентства АВИС? Гостиница «Ориенте»... Спасибо. Сообщите мне, если вам станет еще что-нибудь известно. До свидания.

Рэйчел вешает трубку. Стефен приблизился и стоит подле дивана.

Стефен. Кому ты звонила?

Рэйчел (делая несколько шагов в его сторону). Мартину.

Стефен. Ну и что же?

Они садятся на диван. Стефен упрямо продолжает держаться холодно и отчужденно.

Рэйчел. Он выехал сегодня утром в Барселону. Может быть, он разыскал Робертсона.

Стефен. Ты все еще его ищешь?

Рэйчел хочет его поцеловать, но он отстраняется. Она не отступает и все же целует его. И говорит:

— Да, ищу.

Барселона. Проспект Лас Рамблас. День

Локк выходит из отеля «Ориенте», переходит на другую сторону улицы и идет по широкому, обсаженному деревьями проспекту, носящему название Лас Рамблас. Вдоль тротуара стоят столики кафе, принадлежащего этой гостинице. За одним из столиков сидит Мартин Найт. По-видимому, он заметил Локка и спешит расплатиться по счету.

Локк тоже его увидел и узнал и убыстряет шаги. Дойдя до киоска, в котором продают птиц, он останавливается и оборачивается, чтобы проверить, идет ли за ним Найт. Озирается вокруг.

Потом бегом пересекает улицу и исчезает из вида.

Найт доходит до киоска, где торгуют птицами и, остановившись, играет с сидящим в клетке попугаем.

Барселона. Какая-то улица. День

Локк подбегает к салону чистки обуви и поспешно входит внутрь.

Барселона. Салон чистки обуви. День

В салоне громко разговаривают несколько клиентов. Чистильщик усаживает Локка и садится у его ног на скамеечку, прислонившись спиной к стене. И принимается за работу.

Позади Локка висит большое зеркало, в которое видна улица. Локк оборачивается, чтобы увидеть в зеркале, что делается на улице, и вздрагивает: Найт появился на противоположной стороне улицы и остановился.

По мостовой проезжает красный автофургон и закрывает Найта. Локк поспешно подымается, кладет на столик несколько монет и быстро уходит, бросив на ходу чистильщику:

— Спасибо!

Чистильщик. Не за что.

Грузовик проезжает. Найт все еще стоит на том же месте. Он в нерешительности озирается вокруг.

Барселона. Другая улица. День

Локк переходит через дорогу и входит в какое-то огромное странное здание.

Барселона. Дворец Гелл. День

Локк стоит в вестибюле. Это здание в неоготическом стиле начала нашего века. На верхние этажи ведет широкая лестница.

Он замечает объявление о том, что вход платный. Локк платит, но не берет билета. Тогда сторож выходит из своей будочки с пачкой билетов и хочет дать ему билет.

Сторож. Послушайте, сеньор!..

Но Локк продолжает подниматься по лестнице и не оборачивается. А потом исчезает за стеклянной дверью.

Барселона. Дворец Гелл. Центральный салон. День

Стены центрального салона, соединяясь вверху, доходят до самой крыши здания. Центральный зал наполнен неярким, рассеянным светом, проникающим сквозь стрельчатые окна.

По лестнице спускается группа посетителей, обмениваясь между собой впечатлениями об увиденном по-немецки.

Локк пересек зал, и его любопытство привлек узкий коридор, в глубине которого струится желтый свет. Он идет по коридору и вдруг останавливается, словно зачарованный.

Барселона. Дворец Гелл. День

Солнечные лучи проникают сквозь стекла цветного витража, а с потолка свисает зажженный фонарь тоже с цветными стеклами. Локк видит в глубине узкой комнаты девушку. Она читает книгу.

В уголке на скамье дремлет служитель, на которого падает яркий свет от фонаря. Над его головой — клетка с какой-то странной птицей. Девушка сидит на той же скамье. Она поднимает голову, чтобы взглянуть на посетителя, то есть на Локка. Но сразу же вновь погружается в чтение.

Локк смотрит на нее, пытаясь вспомнить. В самом деле, ведь это та самая девушка, которая читала на скамейке в скверике в новом лондонском жилом квартале Блумсбэри!

Локк медленно приближается к девушке. И, остановившись в двух шагах от нее, говорит:

— Извините. Я пытался вспомнить одну вещь.

Девушка. Что-нибудь важное?

Локк. Да нет. (Пауза.) Вы можете мне сказать, что это такое? Я зашел сюда случайно.

Девушка отвечает ему с предельной естественностью, ничуть не смутившись:

— Человек, который построил это здание, умер, попав под трамвай.

Локк. И кто же это был?

Девушка. Гауди.

Девушка поднимается со скамьи, приглашая Локка следовать за ней.

— Идемте.

Локк идет за девушкой в зал, откуда вошел.

Девушка. Он построил этот дом для фабриканта, который производил бархат. Этот салон использовали для концертов. Вагнер.

Локк и девушка стоят перед дверью, украшенной инкрустацией. Вверху, над ними, столь же огромные фрески в декадентском духе.

Локк. Как, по-вашему, он был сумасшедший?

Девушка, не ответив, идет дальше, направляясь в соседний зал. Потом спрашивает:

— Как это получилось, что ты вошел сюда просто так, случайно?

Локк. Я спасался бегством.

Девушка глядит на него и говорит:

— Ах, вот оно что... И от кого же?

Локк. У меня было такое впечатление, что за мной кто-то следит, кто-то, кто мог бы меня узнать.

Девушка. Почему?

Локк. Сам не знаю.

Девушка. Я не могу тебя узнать. А ты кто?

Локк. Дело в том... Когда-то я был не тем, кто сейчас, ну... в общем, я поменялся...

И после короткой паузы спрашивает:

— А о себе что мне скажешь?

Девушка. Ну то, что я нахожусь сейчас в Барселоне и... разговариваю с человеком, который мог бы быть другим.

Они направляются к середине зала, то появляясь, то скрываясь за толстыми колоннами.

Девушка. Я была тут с группой, но думаю, что другие здания, которые построил Гауди, я пойду осматривать одна.

Локк. Все-все? Их много?

Девушка. Это прекрасные места для того, чтобы там прятаться. Зависит от того, каким временем ты располагаешь.

Локк. Я должен уехать сегодня... во второй половине дня.

Девушка. Надеюсь, что тебе это удастся. Ведь каждый день кто-нибудь исчезает.

И удаляется. Локк идет следом за ней, на ходу спрашивает:

— Всякий раз, как кто-нибудь выходит из комнаты?

Девушка уже дошла до порога зала. И говорит:

— Прощай.

И исчезает. Локк провожает ее взглядом.

Барселона. Агентство АВИС. День

Все стены агентства выкрашены красной краской, на которой выделяются громадные белые буквы — АВИС. Локк стоит у стойки. Перед ним служащая агентства, одетая тоже в красное, заполняет бланк. Служащая поднимает голову и спрашивает:

— Могу ли я дать вам другую машину, господин Робертсон? Эта нуждается в ремонте.

Локк. Хорошо, если вы так хотите. Можете дать мне другую машину, лишь бы была достаточно просторная.

Служащая вновь погружается в заполнение бланка, потом опять поднимает голову.

— Ах да, кстати, господин Робертсон. У меня тут для вас записка.

Локк. Что?

Служащая. Записка. От некоего господина... Найта.

Локк. Это не для меня.

Девушка. Смотрите, тут нет никакой ошибки.

И протягивает ему записку, продолжая:

— Вот она. Он сказал, что не знаком с вами, но просит вас с ним связаться. Он живет в отеле «Ориенте». Вы ведь остановились в этой гостинице?

Записка гласит: «Дорогой господин Робертсон. У нас был общий друг, Дэвид Локк, о котором мне бы очень хотелось поговорить с вами. Буду весьма признателен, если вы соблаговолите, как только сможете, повидаться со мной в отеле «Ориенте». Мартин Найт».

Локк пристально глядит на лежащий перед ним на стойке листок, не прикасаясь к нему. Служащая спрашивает:

— Вам подойдет «Сит-125»?

Локк. Господи боже мой!

Потом обращается к служащей:

— А вы уверены, что этот господин сказал, что не знает меня?

Служащая. Абсолютно уверена, господин Робертсон.

Локк. Ну что ж, премного вам благодарен. Не думаю, чтобы мне понадобилась другая машина. Мне очень жаль...

И поспешно уходит из агентства.

Барселона. Другое здание архитектора Гауди. Вторая половина дня

Локк приближается к «Ла Педрера» — зданию, построенному Гауди, в котором разместились различные учреждения и жилые квартиры. Фасад дома, подъезд которого выходит на угол, где сходятся две улицы, кажется мягким, словно вылепленным руками.

Локк, прежде чем войти, останавливается и рассматривает здание.

Барселона. «Ла Педрера». Вторая половина дня

Локк беседует с привратником. Он спрашивает его по-испански:

— Вы не видели девушку... вот такого роста?..

Он пытается ее описать при помощи жестов.

Швейцар. Рыжеватая? С короткой стрижкой?

Локк. Да... да... С короткими волосами.

Швейцар утвердительно кивает и, показывая на лестницу, добавляет:

— Да-да... вот смотрите... идите туда... там у нас лифт... пятый этаж... пятый!

Локк. Пятый. Спасибо, сеньор.

Швейцар. Не стоит благодарности.

Локк поспешно взбегает по лестнице.

Барселона. Крыша здания, называемого «Ла Педрера». Вторая половина дня

Локк появляется из двери странного вида башни со шпилем и озирается кругом. Крыша полна башенок, украшенных такими же шпилями. Зрелище весьма необычное: лестницы, спуски, подъемы, крутые коньки — такие

архитектурные элементы, которые нечасто встретишь. Локк идет по левой стороне крыши. Он начинает спускаться по ступеням, когда раздается голос.

Девушка. Эй!.. Ты решил больше не исчезать?

Локк. Нет. Я подумал, что, может быть, ты могла бы мне помочь.

На крыше сушится на веревках белье. Девушка появляется из-за развешанных простыней и идет навстречу Локку.

Пробираясь к нему, девушка останавливается — ее внимание привлекает шум ссоры на балконе на этаже под ними. Ссорится супружеская пара среднего возраста. Оба так распалились, что кричат во всю глотку.

Девушка и Локк встречаются у подножия одного из коньков крыши.

Девушка (улыбаясь). И как же я могу тебе помочь?

Локк. Как ты можешь помочь? Тебе, может, покажется абсурдным, потому что я не могу этого объяснить, но меня кто-то преследует.

Девушка. Кто-то еще?

Локк. Нет, все тот же человек, с которым я не хочу встречаться.

Некоторое время он молчит. Потом говорит:

— Я купил машину.

Девушка. А...

Локк (смеется). Из вторых рук. Или из третьих. Я хочу уехать из Барселоны, но прежде должен взять чемодан, свои вещи из гостиницы.

Девушка. Мне кажется, это не так сложно...

Локк. Да, конечно, но, может быть, этот тип меня там дожидается.

Девушка. А...

Новая пауза. Они смотрят друг на друга. Молчание нарушает девушка:

— И значит, ты хочешь, чтобы я вместо тебя поехала и взяла драгоценности и секретные документы?

Локк. Да. Я тебе дам ключи от машины, свой паспорт и две тысячи песет. Я просто не знаю, кого другого я мог бы об этом попросить.

Девушка. О'кэй.

Барселона. Холл отеля «Ориенте». Вторая половина дня

Девушка платит по счету у стойки кассира. Она говорит по-французски:

— Получите, пожалуйста, за номер 17.

Кассир. Да, мадам.

Найт в баре закуривает сигарету, однако внимательно следит за тем, что делает девушка.

Кассир дает девушке сдачу.

Кассир. Пятьсот пятнадцать песет. Шестьсот, семьсот...

Найт по-прежнему в баре. С того места, где он сидит, можно наблюдать и за лифтом и за стойкой кассира. Девушка отходит от кассы, носильщик берет ее чемодан, и оба они удаляются. Найт встает, гасит сигарету. Все это он делает не спеша.

Барселона. Улица, на которой расположен отель «Ориенте». Вторая половина дня

Носильщик с чемоданом выходит из вертящейся двери.

Через несколько секунд появляется Найт. Он тоже выходит на улицу.

Девушка дает чаевые носильщику, опустившему чемодан на заднее сидение большой белой открытой машины.

Девушка. Спасибо.

Откуда-то сбоку раздается голос Найта:

— Извините...

Найт подходит к девушке. Она поднимает голову и смотрит на него.

Найт. Извините, можно с вами поговорить?

Девушка. В чем дело?

Найт. Видите ли... я... мне не хотелось бы вас беспокоить... но я слышал, что вы приятельница Дэвида Робертсона?

Девушка отвечает не сразу. Она хочет выиграть время, чтобы не быть застигнутой врасплох. Она переспрашивает:

— Кого, кого?

Найт. Дэвида Робертсона.

Девушка. Да, я его знаю. А вы кто?

Найт. Дело в том, что... я безуспешно пытаюсь разыскать его. Я подумал, что, может быть, вы знаете, где он, потому что мне тут сказали, что вы получили его багаж.

Девушка. Да.

Найт. Ах, извините. Меня зовут Мартин Найт. Я телевизионный продюсер. Англичанин. Я приехал в такую даль, чтобы поговорить с ним, но мне никак не поймать его.

Девушка. Ах вот что! Ну хорошо, я отвезу вас.

Найт. Правда? Это очень любезно с вашей стороны. Спасибо. Я ему оставил записку также и в агентстве АВИС, но, должно быть, получилось какое-то недоразумение.

Девушка. Кажется, он что-то говорил.. Почему бы вам не поехать следом за мной на такси? Мне надо еще захватить одного человека с большим багажом.

Найт. Да-да, конечно. Да-да. Огромное спасибо... вы очень любезны. Если вы одну минутку меня подождете...

Найт останавливает едущее мимо такси, что-то говорит шоферу, указывая на девушку за рулем белой открытой машины, потом садится в такси. Обе машины трогаются и едут одна за другой.

На первом перекрестке регулировщик останавливает их, чтобы пропустить нескольких пешеходов. Но машине с девушкой за рулем удается в последний момент проскочить, а такси вынуждено остановиться. Белая открытая машина исчезает в глубине улицы

Барселона. Бар около «Ла Педреры». Вторая половина дня

На высоком табурете у стойки бара сидит Локк и играет с пустым стаканом, заставляя его крутиться, как волчок. В окно полуподвала ему видна проезжая часть улицы. Перед баром останавливается белая машина, из нее выходит девушка. Локк идет ей навстречу, спрашивает:

— Это было трудно?

Девушка пожимает плечами и отвечает:

— Нет.

Локк. Спасибо.

Девушка. Поехали.

В окно бара мы видим, как Локк и девушка садятся в машину.

Улица Барселоны, по которой едет машина Локка. Вторая половина дня

За рулем автомобиля — Локк. Девушка долго на него глядит. Их обгоняет грузовик, обдав, словно волной, громкой музыкой.

Локк оборачивается и замечает на заднем сидении незнакомую большую дорожную суму. Он спрашивает:

— Это твоя?

Вместо ответа она смотрит на него и улыбается.

Автомобиль Локка, едущий по дороге к югу. Вторая половина дня

Это дорога с ограниченной скоростью движения, и машина Локка бежит по ней не слишком быстро.

На заднем сидении девушка потягивается, широко раскинув руки, — она, видимо, только что проснулась. Локк оборачивается посмотреть на нее. Девушка спрашивает:

— Могу я задать тебе один вопрос?

Локк. Задавай, если тебе так хочется.

Девушка. Всего лишь один. Все тот же. От чего ты хочешь убежать?

После короткого молчания Локк отвечает:

— Оглянись и посмотри назад.

Девушка поворачивается спиной, привстает на колени, потом, держась за спинку сидения выпрямляется и устремляет взгляд назад — на дорогу. Позади ее тонкой фигурки по обе стороны мелькают бесконечной чередой верхушки деревьев.

А она все смотрит и смотрит на убегающую из-под колес автомобиля дорогу.

Бар у ведущей на юг дороги. Вторая половина дня

Выходящая на дорогу терраса уставлена столиками и стульями. Локк и девушка сидят за одним из столов у закрывающей окно белой ажурной решетки, сквозь железный узор которой почти не разглядеть окружающий пейзаж. Внизу на шоссе одна за другой проносятся машины.

Локк. Я бегу от всего вместе. От своей жены. От дома. От приемного сына. От хорошей работы. От всего — кроме некоторых плохих привычек, от которых мне никак не освободиться.

Позади его головы — железная решетка. В противоположном углу террасы, возле такой же решетки, под большим желтым зонтом сидит в одиночестве мужчина.

Девушка. И как тебе это удалось?

Локк. Это был случай. Все подумали, что я, наверное, умер. А я не мешал им этому верить.

Говоря, Локк подчеркивает свои слова жестом руки — она то появляется в кадре, то исчезает.

Девушка. Конечно, это нелегко объяснить, не так ли?

Локк. Теперь, думаю, я отправлюсь работать официантом в Гибралтар.

Девушка. Как банально.

Локк. Ну тогда — буду писать романы в Каире.

Девушка. Как романтично.

Локк. Стану торговцем оружием.

Девушка. Вот в это я не верю.

Локк. А это именно то, чем вроде я и являюсь на самом деле.

Девушка. Ну, в таком случае все зависит от того, на чьей ты стороне.

За спиной Локка громоздятся ящики с бутылками пива и прохладительных напитков.

Локк. Да... я продал пять тысяч гранат, девять тысяч винтовок и массу боеприпасов людям, которые ведут тайную войну в одном из уголков земного шара.

Девушка. Это мне нравится.

Локк смеется и говорит:

— Ах, тебе нравится? Тебе нравится... (И после паузы.) А ты кто?

Девушка. Я — туристка, которая превратилась в телохранителя. Я изучаю архитектуру.

Локк. Изучаешь архитектуру?

Девушка. Ну да.

Они долго молчат. Взгляд девушки устремлен куда-то вдаль.

Локк. Как тебе кажется, какое впечатление ты производишь, когда в первый раз входишь в комнату?

Девушка. Ну, на меня смотрят, думают, что я не так уж плоха собой... но ничего таинственного. (После паузы.) О людях можно уйму всего узнать, укладывая их чемоданы.

Локк. Да... это как если подслушать чужой телефонный разговор.

Отель «Ла Форталеса». Сумерки

Огромный сводчатый зал. По нему идет портье, встречающий приехавших. Локк остановился и ждет, когда он подойдет. Девушка поднялась по лестнице и стоит у окна.

Портье (по-испански). Добрый вечер, сеньор.

Локк. Добрый вечер.

Портье. Что вы желаете, сеньор?

Локк. Комнату. Один номер.

Портье. Одну минуту. Сейчас проверю. Я не уверен, что есть свободный.

Локк. Спасибо.

Локк и девушка следуют за носильщиком, который несет их багаж по деревянной лестнице. Маленький коридорчик ведет в комнату. Дверь номера из массивного темного дерева. Носильщик открывает ее и входит с чемоданами в комнату. Локк и девушка входят следом.

Локк. Спасибо. Спокойной ночи.

Носильщик выходит из номера, прикрывает за собой дверь и, остановившись, подслушивает, о чем говорят постояльцы.

Локк. Как ты себя чувствуешь?

Девушка. Хорошо.

Отель «Ла Форталеса». Сумерки

Девушка появляется в большом окне — единственном в высокой стене, сложенной из ста-

рого камня. К ней подходит и становится рядом Локк. Они долго стоят неподвижно и смотрят на закат.

Комната в гостинице «Ла Форталеса». Ночь

На постели, обнаженные, лежат рядом Локк и девушка. Локк протягивает руку и нежно пожимает руку девушки.

Поздний вечер. Лампы в комнате зажжены.

Девушка в желтом купальном халатике сидит на кресле с подлокотниками подле стола. На постели — раскрытый чемодан. Покачиваясь взад-вперед на кресле, девушка шарит рукой в чемодане и, вынув пистолет, рассматривает его.

Локк — он по пояс обнажен, вокруг бедер обмотано полотенце, — недовольно ворча, берет у нее пистолет из рук. Тогда девушка завладевает маленькой записной книжкой Робертсона и начинает ее листать.

Девушка. Этот человек сказал, что он ищет Дэвида Робертсона.

Локк. Кто?

Девушка. Тот тип, что ходил за тобой следом.

Локк играет апельсином, перекидывая его из руки в руку, и, смотря на девушку с озабоченным видом, спрашивает:

— А еще что он говорил?

Девушка (вставая с кресла). Ничего. Сказал, что он с телевидения. Продюсер. Хотел поговорить с тобой об одном своем друге. Вот и все.

Локк подходит к девушке и целует ее в голову. Она, прислонившись к стене, продолжает читать записи в книжке Робертсона.

Девушка. У тебя свидание с Мелиной в три часа дня 10 сентября. Не забудь об этом. На Церковной площади в Сан... Сан-Фердинандо. И еще одно на следующий день, в местечке, которое называется Осуна. С Дэзи

Локк. Осуна...

Девушка. Да. В гостинице «Глория». Надеюсь, там хотя бы живописно.

Локк. Не думаю, что я туда поеду.

Отходит в сторону.

Девушка. Как жаль... Так много девушек. Люси, Мелина, Дэзи... Опять Дэзи. Дэзи ты, кажется, предпочитаешь всем другим.

Локк. Думаю, что эта Дэзи — мужчина.

Девушка. Мужчина?

Локк. Ну да.

Небольшая площадь в африканском селении. День

На улице, прислонившись к одному из шестов, поддерживающих нечто вроде шатра, сидит на земле африканец. В руке у него веер, он им обмахивается. Метрах в двух от него — ваза с цветами.

Локк. Вчера, когда мы приехали в селение, мне рассказали, что вас воспитывали, готовя к тому, чтобы вы стали колдуном. Вам не кажется это несколько странным для такого человека, как вы, который провел много лет во Франции и в Югославии?..

Колдун показывает, что он прекрасно понял вопрос, но не хочет отвечать. Локк продолжает:

— ...Все это не изменило вашего отношения к некоторым племенным обычаям?..

Колдун чуть заметно улыбается

Локк. ...Не кажутся ли они вам теперь ложными или во всяком случае ошибочными для вашего племени?

Колдун, перестав обмахиваться веером, пристально глядит на Локка и говорит:

— Господин Локк, я мог бы дать исчерпывающие ответы на эти ваши вопросы... но не думаю, чтобы вы сумели извлечь из них что-нибудь для себя поучительное. Ваши вопросы открывают гораздо больше вас самого, чем мои ответы — меня.

Локк. Я задавал их с самыми лучшими намерениями.

Колдун. Господин Локк, мы можем с вами побеседовать. Но лишь при условии, что речь будет идти не только о том, что вы считаете искренним, но также и о том, что я считаю честным.

Локк. Да, конечно, но...

Колдун приближается к съемочной камере.

Руки его простерты вперед, его фигура заполняет весь экран. А потом мы видим Локка, стоящего на земле на коленях, в той позе, в которой он, наверное, брал интервью. На губах его играет смущенная полуулыбка из-за неожиданно полностью изменившейся ситуации, ибо колдун повернул съемочную камеру на штативе на него самого.

Колдун. Теперь, если хотите, начнем интервью. Вы мне можете задавать те же самые вопросы, что задавали раньше.

Лондон. Монтажная студия. День

Рэйчел еще смотрит на маленький экран мовиолы, на котором она видела только что закончившуюся ленту видеозаписи интервью с колдуном. Вид у нее расстроенный и задумчивый. Монтажер направляется к двери, сталкивается с Найтом.

Найт. Все в порядке?

Монтажер. Да, прекрасно. Спасибо.

Найт (хлопая его по плечу). Привет!

Рэйчел, улыбаясь, идет навстречу Найту.

Рэйчел. Мартин! Наконец-то.

Найт хочет обнять ее, но просто берет за плечи со словами:

— Рейчел... здравствуй. Ну как ты?.. Я пытался до тебя дозвониться.

Они целуют друг друга в щеку. Потом Рэйчел указывает на мовиолу и говорит:

— Мне хотелось еще раз увидеть...

Найт. Что — увидеть?

Рэйчел (показывая на экран мовиолы). Дэвида... Здесь.

Найт. Ах, да... конечно.

Мы вновь видим Локка в шатре на последних кадрах фильма-интервью. Локк тоже тянется к съемочной камере, чтобы остановить мотор.

Рэйчел. Ну как съездил?

Найт. Он исчез.

Рэйчел. Кто, Робертсон?

Найт. Точно он чего-то боится.

Рэйчел. Боится?

Найт. Мне никак не понять почему. Нам надо бы связаться с посольством. Может быть, им что-нибудь известно.

Рэйчел. Я именно это и собираюсь сделать.

Найт. Что?

Рэйчел. Завтра я пойду туда за вещами Дэвида.

Посольство африканского государства в Лондоне. День

В своем кабинете дипломат-африканец кончает вытирать руки и кладет полотенце на спрятанный в нише умывальник, потом закрывает дверцу.

В это время раздается стук в дверь.

Дипломат. Войдите.

Дверь открывается. Другой африканец впускает в комнату Рэйчел.

Дипломат. Госпожа Локк, добрый вечер. Прошу вас, садитесь.

Рэйчел. Спасибо.

Она садится к большому письменному столу. Дипломат остается стоять и говорит:

— Госпожа Локк, от имени моего правительства выражаю вам мое искреннее сочувствие.

Рэйчел. Спасибо.

Дипломат подходит к другому столу, стоящему у стены, на котором лежат большая картонная коробка и чемодан.

Дипломат. Вот личные вещи вашего мужа.

Рэйчел бросает взгляд на багаж Дэвида.

Дипломат. Итак, я знаю, что вы хотели бы получить для проводимого вами расследования сведения о господине Робертсоне. Дэвиде Альфреде Робертсоне.

Рэйчел. Да. Вы можете мне помочь? Вероятно, он был последним, кто говорил с моим мужем.

Дипломат. Робертсон замешан в нелегальной торговле оружием в нашей стране.

Рэйчел. Торговле оружием? Так, может быть, он убил моего мужа?

Дипломат. Нет. Результаты медицинской экспертизы абсолютно определенны. Ваш муж умер от инфаркта.

Рэйчел. А муж знал, кто он?

Дипломат. Нет. Не думаю. Робертсон

был связан с Единым Фронтом Освобождения... движением, скажем, скорее радикального толка. С неким Ачебе. Опасным человеком...

На стене, над камином, висит официальный портрет президента, у которого Локк брал интервью. Дипломат продолжает:

— ...И не особенно умным. Во всяком случае, Робертсон исчез.

Рэйчел. Но как же так? Ведь он был в Барселоне...

Дипломат. Когда его там видели?

Рэйчел. Три дня назад.

Дипломат. И... вы намерены продолжать искать его?

Рэйчел (словно извиняясь). Да...

Лондон. Кабинет Локка. Поздний вечер

Рэйчел открывает дверь кабинета и останавливается на пороге. Кабинет погружен в темноту, но яркий свет из коридора позволяет различить все находящееся в комнате. Рэйчел в халате. Несколько секунд замерев на пороге, она вглядывается в полумрак, потом направляется к кожаной сумке и открывает ее. Внутри — съемочная камера. Рэйчел расстегивает футляр магнитофона и нажимает кнопку.

Катушка с магнитофонной лентой начинает вращаться.

Робертсон (голос на пленке). Уже три года, как я не был в Лондоне.

Локк (голос на пленке). Разве не здорово было бы, если бы нам удавалось позабыть, где мы когда-то были? Забывать все, что с нами случается... И отбрасывать все, день за днем...

Слушая ленту с записью разговора, Рэйчел открывает чемодан Локка. Там лежит книга, паспорт, разные мелочи. Рэйчел листает книгу, потом берет паспорт, открывает его и мгновение рассматривает, затем отходит в сторону, продолжая держать его в руке. Потом кладет паспорт на стол, садится, вновь берет в руки и начинает перелистывать, пока не доходит до странички с фотографией. Это фото Робертсона.

Рэйчел сильно вздрагивает всем телом, отрывает взгляд от фотографии и снова глядит на нее, словно не веря собственным глазам.

Робертсон (голос на пленке). К сожалению, мир устроен не так.

Локк (голос на пленке). Однако в этом мире многое устроено не так. Не только это. Вот в чем проблема. Что происходит по ту сторону этого окна? Люди верят тому, что я пишу. Потому что это отвечает тому, что они ожидают, а также и тому, что жду я сам. А это-то самое скверное.

Робертсон (голос на пленке). Ну, в Индии, например, люди... Эй! Но ваш магнитофон...

Локк (голос на пленке). Ах! Значит я его не...

Робертсон (голос на пленке). Ваш магнитофон включен.

Локк (голос на пленке). Да.

Селение Сан-Фердинандо в Испании. День

Табличка на стене дома гласит: «Церковная площадь». Под ослепительно ярким солнцем виднеется крытый портик, совсем новые низкие белые дома. Селение словно вымерло, и царящую в нем тишину нарушает лишь шум мотора очень медленно приближающейся машины. Это открытый автомобиль Локка. Он сидит за рулем, рядом с ним — девушка. Машина останавливается.

Локк. Церковная площадь. Значит, это здесь.

Машина трогается и скрывается из вида.

Вот мы видим ее опять на одной из улиц селения. Локк снова останавливает автомобиль и говорит:

— Дальше лучше мне идти одному.

Девушка выходит из машины. Локк проезжает еще несколько метров, потом выключает мотор и тоже выходит. Перед ним необъятная площадь. В глубине высится колокольня рядом с церковью современной архитектуры.

С левой стороны площади появляется девушка. Она садится на ступени портика, идущего вдоль фасада невысокого здания.

Автомобиль их стоит неподалеку. Локк, повернувшись спиной к ветру, делает несколь-

ко шагов назад, закуривая на ходу сигарету. Потом поворачивается и продолжает идти в прежнем направлении.

Посреди площади массивный блок белого цемента: фонтан без воды.

Локк огибает фонтан. Курит. Озирается кругом. Потом задерживается взглядом на девушке и кричит ей, разведя руками:

— Никого!

Девушка поднимается и идет ему навстречу.

Барселона. Улица, на которой находится полицейское управление. Утро

С большой оживленной улицы сворачивает такси и замедляет ход перед подъездом главного полицейского управления. Но полицейский энергичными жестами показывает, чтобы машина проезжала дальше, и такси останавливается метрах в двадцати от подъезда.

Позади такси тормозит полицейский фургон. Из такси выходит Рэйчел. А из фургона в сопровождении двух полицейских вылезают двое мужчин в наручниках. Арестованных вводят в здание. Следом за ними почти сразу же входит Рэйчел.

Неподалеку останавливается белый «ситроен». Из него выходят вдое — африканец и европеец, в которых мы узнаем агентов, похитивших и допрашивавших Ачебе.

Африканец прислоняется к стене, скрытый от глаз прохожих выступом соседнего подъезда. Европеец садится на ступеньки.

Апельсиновая роща на юге Испании. Утро

С ветки, четко вырисовывающейся на фоне неба, свисает еще недозрелый апельсин. К дереву подходит девушка и срывает плод. И отходит в сторону. Слышны шорох травы под ее ногами и громкое пение цикад.

Под другим деревом спит Локк. Девушка подходит к нему, останавливается и смотрит на него. Издали доносится собачий лай. Высокая трава колышется под порывами ветра.

Девушка опускается на колени подле Локка, не отрывая от него взгляда. Он поднимает голову и тоже смотрит на нее. Лицо у него хмурое — какое бывает у человека, проснувшегося от невеселых мыслей. И голос его тоже звучит необычно резко и горько:

— Что тебе здесь надо? Ну какого черта ты увязалась за мной?

Девушка глядит на него. Лицо ее сразу же принимает жесткое выражение. Она отвечает вопросом на вопрос:

— За каким — тобой?

Л о к к. Единственным, которого я знаю. Никаких других нет. Все остальное... — и он делает жест рукой, словно желая сказать: не имеет значения.

Девушка поднимается на ноги и оглядывается вокруг. Она вдруг целиком и полностью отделилась от своего спутника.

Л о к к. Пошли поедим. (Поднимается.) Старик проголодался.

Д е в у ш к а. Не пойду.

Л о к к. Почему?

Д е в у ш к а. Потому что мне неинтересны люди, которые прячутся в кусты.

И решительно уходит. Одним прыжком вскакивает на невысокий каменный барьер, за которым внизу раскинулось широкое русло пересохшей реки. Садится на барьер на корточки, потом оборачивается и кричит Локку:

— Надеюсь, тебе удастся это сделать!

Соскачивает вниз и удаляется.

Локк кричит ей вслед:

— Сделать — что?

Девушка оглядывается, но не отвечает. Подходит к машине, берет свою дорожную сумку и идет дальше. Локк тоже вскакивает на ограду, спускается вниз и медленно бредет за ней следом. Потом останавливается у автомобиля и смотрит вслед девушке, пока она не скрывается из вида в глубине узкой улочки. В конце улочки стоит трехколесный фургончик.

Д е в у ш к а (окликая водителя). Эй!

Подойдя ближе, она что-то говорит водителю. Водитель открывает заднюю дверцу и девушка влезает внутрь. Фургончик трогается, поднимая клубы пыли.

Машина Локка следует за фургончиком, постепенно настигая его. Локк непрерывно сигналит. Фургончик останавливается. Локк вы-

ходит из автомобиля и говорит водителю на ломаном испанском:

— Добрый день, сеньор. Я хочу... говорить... с...

Водитель. Да-да, понимаю...

Локк открывает заднюю дверь фургончика. Сидящая внутри девушка глядит на него без улыбки и не произносит ни слова. Вид у Локка извиняющийся, но он тоже молчит. Девушка вылезает из фургончика и благодарит шофера:

— Большое спасибо.

Водитель. Не за что.

Девушка направляется к открытой машине Локка, ставит свои вещи на заднее сиденье. Затем она и Локк садятся на переднее сиденье.

Гостиница «Оазис» на Солнечном берегу. День

Плавательный бассейн. Служащий при помощи сети чистит бассейн. На приподнятой над землей террасе роскошной гостиницы в псевдомавританском стиле какой-то толстяк в шортах, расхаживая взад и вперед, учит наизусть речь, слушая подсказки немолодой женщины. Речь носит политический характер.

Политический деятель (по-испански). Что касается земледельцев, то в отношении их... в...

Женщина. ...общем рынке...

Деятель. ...предусмотрен один...

Женщина. ...пункт...

Деятель. ...который носит передовой характер...

Толстяк ни на секунду не останавливается, шагая взад и вперед по террасе.

В ресторане, напоминающем оранжерею, украшенном с тяжеловесной пышностью и тесно уставленном растениями, Локк и девушка сидят за столиком и беседуют. Локк смотрит в лицо девушке. Оба курят.

Локк. Ты веришь в совпадения?

Девушка. Я никогда не задавала себе этого вопроса.

Локк. Раньше я не обращал на это внимания. Теперь я их вижу повсюду.

Некоторое время оба молчат.

Локк. Хочешь знать одну вещь?

Девушка. Что?

Локк. Я тебя уже видел раньше.

Девушка. Где же это?

Локк. В Лондоне.

Девушка смотри на него с улыбкой и спрашивает:

— И что же я делала?

Локк. Ты читала.

Девушка. Ну, значит это была действительно я.

Оба смеются. Новая короткая пауза. В большое окно вдали видно море, а ближе — бассейн. Какая-то женщина сбрасывает одежду и, подойдя к шезлонгу, лениво растягивается в нем. Локк смотрит в окно.

Девушка. О чем ты думаешь?

Локк. Ни о чем.

Они улыбаются друг другу. Позади раздается шум шагов, и Локк оборачивается. К их столику направляется официант.

Официант. Извините, сеньор, это ваша белая машина стоит на улице?

Локк. Да, а что?

Официант. Там полицейский ищет ее владельца. Сказать ему, чтобы пришел сюда?

Локк (после мгновенного колебания). Нет, я выйду сам.

Встает и направляется к выходу. Девушка остается сидеть за столиком. Она дважды оборачивается и смотрит ему вслед.

Гостиница «Оазис». День

Локк идет к своей машине. На улице стоят два мотоцикла — один возле гостиницы, другой — возле автомобиля Локка. У первого мотоцикла его ожидает полицейский. Взяв под козырек, он жестом показывает Локку, чтобы он подошел к другому полицейскому. Тот спрашивает по-испански:

— Это ваша машина?

Локк. Да.

Полицейский. Ваши водительские права.

Локк шарит в ящике под рулевым щитком и протягивает документы полицейскому.

Л о к к. В чем дело?

П о л и ц е й с к и й. У меня приказ разыскать белую американскую машину с мадридским номером.

Л о к к. Я не понимаю.

Подходит девушка и, остановившись в несколько шагах, переводит:

— Он ищет белую машину с мадридским номером.

Локк оборачивается, потом вновь смотрит на полицейского и спрашивает:

— Почему?

П о л и ц е й с к и й. Этого я не знаю. Машина та самая. Я должен ее доставить.

Д е в у ш к а. Он не знает почему. Он хочет, чтобы кто-то поехал с ним. Поеду я. Так будет лучше.

Локк глядит на нее. Девушка садится за руль.

П о л и ц е й с к и й. Почему вы?

Л о к к. Сеньор, вы ищите машину или человека, который в ней находится?

В это время девушка включает зажигание. Полицейский спешит к своему мотоциклу. Второй полицейский тоже запускает мотор мотоцикла. Мотоциклы кружат вокруг оставшегося стоять посреди улицы Локка, который, прощаясь, машет рукой девушке.

Автомобиль выезжает на прямую, как стрела, автостраду, сопровождаемый впереди и позади мотоциклистами.

Отель «Оазис». День

Фасад гостиницы с плавательным бассейном на первом плане. Служащий дезинфицирует воду.

Девушка поспешно входит в ресторан и направляется к столику Локка, в то время как уже знакомый нам политикан продолжает разгуливать взад-вперед, репетируя свою речь.

Д е я т е л ь. ...Точка зрения испанцев...

Девушка садится и начинает рассказывать:

— Они ищут Дэвида Робертсона. Его разыскивает какая-то женщина, которую зовут Рэйчел Локк.

Сельская дорога. Вторая половина дня

Под белым крестом, среди оливковой рощи сидит старик. Слышен шум приближающейся и затормозившей машины.

Д е в у ш к а. Скажите, пожалуйста, в какую сторону в Альмерию?

Старик показывает рукой, что надо ехать направо.

Л о к к. Сколько километров?

Разводя руками, старик показывает, что не знает.

Локк и девушка сидят в машине, стоящей неподалеку от старика на дороге и смеются.

Л о к к и д е в у ш к а (одновременно). Спасибо!

Машут на прощание рукой и машина трогается.

С т а р и к. Не за что. До свидания!

Автомобиль скрывается вдали.

Холл отеля «Коста дел Сол». Вторая половина дня

В стеклах перегородки, которая делит холл на две части, среди зелени стоящих в кадках растений мы видим многократное отражение сидящей в кресле Рэйчел.

С противоположной стороны холла идет ищущий ее посыльный и зовет:

— Сеньора Локк, сеньора Локк!

Р э й ч е л. Да?

П о с ы л ь н ы й. Лондон!

Рэйчел поспешно поднимается и идет к телефонной кабине в глубине холла.

Отель «Коста дел Сол». Вторая половина дня

Открытый автомобиль с Локком и девушкой подъезжает к отелю и останавливается у подъезда. Они вылезают и входят в холл. На панели возле машины рекламный плакат: «Сауна — Массажи — Гимнастический зал».

Холл отеля «Коста дел Сол». Вторая половина дня

Локк у стойки портье.

Л о к к. Извините, у вас найдется номер на двоих — для меня и сеньориты — на сегодняшнюю ночь?

В это время Рэйчел громко говорит по телефону в кабине рядом со стойкой.

Служащий. Сейчас посмотрю.

Локк. Спасибо.

Рэйчел (в телефонную трубку). Тебе удалось получить какие-нибудь другие сведения? А что сказали в посольстве? Ты пробовал туда обратиться?

Локк не сразу узнает ее голос. Он оборачивается и, увидев Рэйчел в телефонной кабине, вздрагивает от неожиданности.

Рэйчел (продолжая разговор). Что они тебе сказали? Ах, вот что!

Локк поворачивается спиной к кабине, хватает девушку за руку и подталкивает ее к выходу.

Рэйчел высовывается из кабины, чтобы стряхнуть пепел сигареты в пепельницу на стойке и видит уходящего Локка. Бросает трубку и бежит вслед за ним к выходу.

Улицы Альмерии. Вторая половина дня

Локк гонит машину как сумасшедший.

Чтобы избежать столкновения с преградившим дорогу автобусом, он тормозит так резко, что раздается визг тормозов.

В тот момент, когда его автомобиль сворачивает, вдали раздается вой полицейской сирены.

Машина, чуть не наехав на стайку детей, несется по короткой идущей вверх улочке, ныряет в другую улицу.

Сворачивает влево, потом вправо, подпрыгивает, словно потеряв управление, и мчится дальше.

Сирены умолкают.

Отель «Коста дел Сол». Вторая половина дня

Рэйчел возвращается в гостиницу.

Между столиками кафе на тротуаре перед отелем появляется африканец, участвовавший в похищении Ачебе. Он делает несколько шагов в сторону лестницы гостиницы, обшаривая взглядом холл, в котором скрылась Рэйчел.

Дорога в окрестностях Альмерии. Вторая половина дня

Дорога идет вдоль моря. Машина Локка на большой скорости обгоняет грузовик, потом еще одну машину и чуть не сталкивается с автомобилем, едущим навстречу.

Потом машина углубляется в туннель, в то время как издали вновь доносится вой полицейской сирены. Рядом с входом в туннель установлен большой щит с надписью по-испански: «Спасибо за посещение».

Дорога в горах. Вторая половина дня

Дорога вьется по гористой, выжженной солнцем местности.

Девушка, сидящая рядом с Локком, который ведет машину, что-то замечает в зеркальце заднего обзора, оборачивается, смотрит назад. И с досадой говорит:

— Полиция!

Локк тоже смотрит в зеркальце.

Дорога узкая, навстречу им сплошным потоком несутся машины. В зеркале видна полицейская машина. Локк знаком показывает, что он пропускает ее вперед. Полицейская машина обгоняет его автомобиль, и полицейские в свою очередь показывают жестами, чтобы Локк остановился. Полицейская машина останавливается на обочине дороги, а Локк почти вплотную за ней.

Двое полицейских выходят из машины и приближаются к автомобилю Локка, который не выключил мотора. Неожиданным, резким движением Локк нажимает акселератор, круто поворачивая руль, чтобы оказаться на середине дороги, и на предельной скорости проносится мимо обоих полицейских. Полицейские, захваченные врасплох, вскакивают в свою машину и пускаются в преследование, но открытый автомобиль Локка уже успел сильно оторваться и уходит вперед.

Полицейская машина вылетает на полной скорости из-за крутого горного отрога, но автомобиля Локка и след простыл.

Сельская местность. Вторая половина дня

Сойдя с дороги, открытая машина сворачивает на горное плато, поросшее высоким колючим кустарником. Вокруг со всех сторон громоздятся горы.

Машина петляет среди кустарника по неровной земле, поднимая облака пыли. Неожиданно автомобиль сильно ударяется нижней частью о камень.

Тот же пейзаж: плоское плато, поросшее кустарником. Солнце уже почти село. Колючие заросли колышет ветер. Машина стоит среди кустарника. Девушка сидит на спинке переднего сидения, облокотившись о ветровое стекло. Она устремила взгляд прямо перед собой. Локк ползает на коленях по земле, заглядывая под машину. Наконец он поднимается и говорит:

— Пробит поддон картера.

Девушка. А что это такое?

Локк. Это... такой резервуар для масла, который находится под коробкой передач. В нем дыра и вся смазка вытекает.

Облокачивается о машину. И спрашивает:

— Что же теперь мы будем делать?

Девушка. Ну, доберемся до первого селения, найдем механика и починим машину. Она может ехать?

Локк. Потихоньку.

Локк обводит взглядом открывающийся перед ними горный пейзаж.

Девушка. Как здесь красиво. Не правда ли?

Локк. Да, очень красиво.

Селение на юге Испании. День

Белые домики селения лепятся по склону скалистого холма.

Автомобиль с сидящими в нем Локком и девушкой остановился на небольшой площади. Они выходят и направляются к бару, вход в который украшен вывеской «Бар Фатима».

Локк, обратившись к стоящему на стуле мужчине, спрашивает:

— Сеньор, скажите, пожалуйста, где здесь найти механика?

Мужчина. Да, сеньор (и слезает со стула, чтобы показать им, куда идти). Вот в том белом доме живет механик.

Локк. Как его зовут?

Мужчина. Фелипе Мартинес.

Локк. Фелипе Мартинес?

Девушка. А можно подняться туда на машине?

Мужчина. Да, туда ведет дорога — с правой стороны холма.

Альмерия. Полицейское управление. Вторая половина дня

Перед входом в управление на улице стоят и разговаривают трое полицейских.

Рэйчел выходит из полицейского управления, следом за ней выходит агент в штатском.

Полицейский агент. Идемте...

Рэйчел и агент идут по улице. За ними следует двое других полицейских. Все четверо направляются к стоящей неподалеку полицейской машине и садятся в нее.

Автомобиль трогается и уезжает.

Селение на юге. Вторая половина дня

По узкой крутой дороге, мощенной мелким камнем, которая ведет в селение, поднимается какой-то мужчина, ведя рядом велосипед. Локк с асфальтированного шоссе глядит на него. Потом, обращаясь к девушке, говорит:

— Туда, наверх, нам не подняться. Машина не вытянет.

Локк смотрит на маслянистый след, оставленный автомобилем на асфальте, и с досадой топает ногой.

— С минуту на минуту сюда нагрянет полиция. Тебе лучше уехать. Из Альмерии в Танжер отправляется судно...

Девушка присела на заржавленную железную бочку. Она смотрит на Локка — он в стоящей рядом машине, сидит. Девушка встает и, подойдя к нему, говорит:

— Послушай. Ты не можешь так жить дальше... все время убегая. (Кладет руку ему на плечо и трясет его.) Ты должен явиться на встречу.

— Все равно никто не придет, так же, как не приходил в других местах.

Девушка опускается перед ним на корточки.

Девушка. Но ведь Робертсон условился об этих встречах. Он во что-то верил. Именно этого хотел также и ты, не так ли?

Локк. Но он умер.

Девушка (с горячностью). Но ты-то — нет!

Локк вздыхает, потом поднимает на нее глаза и говорит:

— О'кэй.

Девушка. Мы можем ходить на эти встречи вместе.

Локк встает, гладит ее по голове. Делает несколько шагов и, помолчав, отвечает:

— Нет. (Оборачивается и смотрит на нее.) Нет... Ты сядешь в автобус, идущий в Альмерию, а потом на судно, которое отплывает в Танжер, и оставишь мне записку в «Американ экспресс».

Девушка поднимается на ноги. Локк продолжает:

— Мы встретимся там через три дня... если все будет благополучно.

Они обнимаются. Девушка говорит:

— Хорошо. Будь осторожен.

Она идет к машине и берет сумку. Локк не отрывает от девушки взгляда. Подходит автобус. Девушка, таща свой багаж, спешит ему навстречу.

Автобус останавливается. Следом за девушкой в него садятся три женщины и мальчик. Девушка не проходит вперед и смотрит в заднее стекло, поверх рекламной надписи «Пиво Сан-Мигель». Локк продолжает глядеть на нее, застыв неподвижно. Потом, когда автобус трогается, он на прощание кивает ей головой.

Девушка в ответ машет рукой.

Автобус отъезжает от остановки, постепенно удаляется, пока окончательно не скрывается за первым поворотом.

На небольшой площади горного селения перед закрытыми железной шторой воротами гаража стоят Локк и старик испанец. Локк произносит разочарованным тоном:

— Фелипе Мартинес...

Старик бормочет что-то неразборичвое, какую-то фразу вроде «здесь нет гаража... не стоит... ничего нет» ... Локк делает жест, словно резюмируя его слова:

— Закрыто?

На узкой улочке черный пес, прикованный цепью к стене, изнемогает от зноя. К белой стене прикреплена цветочная ваза с растением. В глубине улочки — небольшая площадь. Локк медленно огибает растущее посередине площади дерево и скрывается из вида.

Но вот мы снова видим его. Он сидит на краю тротуара. У ног его ветер играет обрывком бумаги. Локк поддает его ногой. Потом поднимает голову. Внимание его привлекает что-то очень маленькое, что он заметил на земле. Он поднимает, рассматривает это, потом втыкает в выбоину в стене позади себя. Это маленький красный цветочный лепесток.

Локк глядит на него какое-то мгновение, потом с силой ударяет по нему ладонью, отбив при этом кусок штукатурки, который падает на землю вместе с лепестком.

Локк встает и уходит.

Вот он уже спускается вниз из селения на асфальтированное шоссе.

Вдруг он вздрагивает и поспешно отступает назад, пытаясь спрятаться.

Там, где он оставил свой открытый автомобиль, стоят двое полицейских, неподалеку виднеется полицейская машина.

Один из полицейских подошел к машине Локка, а другой записывает ее номер.

Первый полицейский жестом руки показывает проезжающей мимо машине, что путь свободен.

Осуна. Отель «Глория». Сумерки

Пастух с козой на веревке переходит через улицу. За ним бредет стадо коз. Пастух обнажен до пояса, рубашкой он наподобие чалмы повязал голову.

Появляется старое черное такси и останавливается на площади перед единственным поблизости строением: низким белым зданием гостиницы «Глория». Позади гостиницы — несколько пальм. А вдали виднеются домики селения.

Локк выходит из такси, расплачивается с шофером и направляется к подъезду «Глории».

На панели перед гостиницей сидят трое мужчин.

Локк входит в отель, и такси уезжает.

Отель «Глория». Сумерки

Войдя в маленький вестибюль, Локк направляется к стойке портье.

Но нигде никого нет. Локк озирается по сторонам. Потом несколько раз стучит кулаком по стойке.

Почти сразу же из коридора появляется человек, входит в вестибюль и становится за стойку. Следом в коридоре вырастает и фигура жены хозяина гостиницы, которая ни на минуту не перестает вязать.

Хозяин берет бланк и кладет его на стойку перед Локком.

Хозяин гостиницы. Подпишитесь здесь, пожалуйста.

Локк берет бланк.

Локк. Хорошо, спасибо.

Локк заполняет бланк.

Хозяин. У вас есть багаж?

Локк. Нет, никакого багажа.

Хозяин (читая заполненный бланк). Спасибо, господин Робертсон... Госпожа Робертсон приехала несколько часов назад.

Локк. Госпожа Робертсон?..

Хозяин. Да... Ее паспорта не надо. Достаточно одного. Мы поселили вас в двух соединяющихся между собой комнатах. (Показывает на коридор.) Ваш номер восьмой.

Локк идет по коридору. В маленьком садике жена хозяина продолжает вязать, сидя за столом, на котором перед ней лежит раскрытый журнал.

Отель «Глория». Сумерки

С улицы, в забранное решеткой высокое окно, виден коридор и Локк, который входит в свой номер.

В другое оконо — оно поменьше — высовывается хозяин гостиницы. Потом он опускает жалюзи.

Отель «Глория». Комната девушки. Сумерки

Дверь медленно открывается и входит Локк. В зеркале в дверце шкафа мы видим отражение девушки — она стоит у окна. Помолчав немного, Локк спрашивает:

— И что же ты там видишь?

Девушка не оборачивается. После небольшой паузы она отвечает:

— Мальчика и старуху, которые спорят, на какую улицу им свернуть.

До нас издалека доносятся их голоса.

Девушка и Локк переходят в другую комнату. Девушка, опершись на руки, наклоняется над постелью. Проходя мимо, Локк нежным движением кладет руку ей на шею и, лаская, говорит:

— Ты не должна была приезжать.

Потом подходит к постели и растягивается на ней. С улицы доносятся голоса. Кто-то зовет: «Мари!.. Мари!..» Девушка подходит к окну, отодвигает занавеску и выглядывает на улицу.

Локк. Ну, а теперь что ты там видишь?

Девушка. Мужчину, чешущего плечо, мальчика, который швыряет камушки. И пыль.

Сквозь стекло окна мы видим улицу и на ней мужчину, мальчика и пыль. Девушка оборачивается.

Девушка. Здесь очень много пыли.

Она садится на постель рядом с Локком и смотрит ему в лицо. Локк приподнимается на локте и тоже глядит на нее.

Девушка. Разве не странно, как все случается в жизни?..

Она ласково водит пальцем по лицу Локка, следуя линиям лба, носа, подбородка. И продолжает:

— Так, словно это все создаем мы...

Локк закрывает глаза. Девушка легонько проводит рукой по его закрытым глазам.

Девушка. Как ужасно было бы ослепнуть...

Локк. Я знал одного человека, который был слеп...

Девушка отнимает руку от его лица, приготовившись слушать.

Локк. Когда ему исполнилось сорок лет, он сделал операцию и вернул себе зрение.

Девушка. И что же он при этом испытал?

Она вытягивается рядом с ним и смотрит ему в глаза.

Локк. Сначала он был счастлив, восхищен. Лица, краски, пейзажи... Но постепенно все начало меняться. Окружающий мир был гораздо хуже того, чем он себе его представлял. Никто никогда ему не говорил, насколько мир грязен и жалок... какая в нем царит нищета. Он повсюду видел одно только убожество...

Девушка отводит от него взгляд, взволнованная рассказом. Немного помолчав, Локк продолжает:

— Когда он был слепым, он переходил улицу один с палочкой. После того, как он вновь стал зрячим, его охватил страх. Он стал жить в темноте. Перестал выходить из дома. Через три года он покончил самоубийством.

Девушка слушала последнюю часть рассказа, замерев неподвижно, устремив взгляд в пустоту, учащенно дыша от волнения. Когда Локк замолкает, она утыкается лицом ему в плечо. Над изголовьем постели на стене играет лучик света, который, поднимаясь, освещает старую гравюру — пейзаж с рекой и высящимся в отдалении замком.

Локк (еле слышно). Какого черта ты увязалась за мной... Что тебе тут делать?..

Девушка глядит на него, не отвечая. Они обмениваются нежным поцелуем. Локк некоторое время молча смотрит на нее и говорит:

— Тебе лучше уйти.

Девушка (очень тихо). О'кэй.

Высвободившись из его объятий, она встает. Локк остается лежать неподвижно. Слышен стук захлопнувшейся двери. Локк закрывает глаза.

Отель «Глория». Номер девушки. Сумерки

Девушка прислонилась к двери, соединяющей комнаты.

Потом подходит к постели, начинает собирать вещи и складывать их в сумку, но скоро отказывается от этого намерения и опускается на стул, низко уронив голову.

С улицы доносятся смех и голоса проходящих мимо женщин.

Отель «Глория». Номер Локка. Сумерки

Девушка, застыв на пороге у затворенной двери, словно прислушивается, не донесется ли какой-нибудь звук из соседней комнаты, и одновременно к тому, что происходит внутри ее самой, к своему собственному волнению. Потом подходит к постели, вновь начинает швырять вещи в сумку, но тотчас перестает. Снова садится на стул. Кладет руки на колени. Потом опускает голову на руки.

Снаружи слышатся женские голоса, взрывы смеха, шум шагов.

В соседней комнате Локк, опершись о железную решетку, распахивает окно. Вновь долетают веселые голоса, взрывы девичьего смеха. Какой-то прохожий оборачивается, а потом продолжает свой путь, пока не скрывается за каменной стеной, за которой взметнулась в небо высокая пальма. Громко щебечут птицы. Съемочная камера панорамирует назад, и мы вновь видим Локка. Он сидит на постели. Закуривает сигарету. Потом растягивается на кровати, которая под ним жалобно скрипит. Тихий звон пружин, легкий скрип сопровождают каждое его движение.

Теперь мы видим всю комнату с большим окном в глубине. Слева — постель, на которой лежит Локк. Он гасит сигарету и переворачивается на бок, видимо, собираясь уснуть. В окне — на улице — мы видим старика, сидящего на земле под стеной арены. Далекий голос зовет: «Мигель, иди сюда!.. Мигель!..» Громкий щебет птиц.

Старик кличет бегающую вокруг собаку. Издалека доносится шум поезда. Потом паровозный гудок. Слышатся мужские голоса — вероятно, компании, сидящей перед гостиницей.

Ворота арены распахиваются и выходит другой старик с граблями и лопатой на плече. Он подходит к старику, сидящему у стены, опускает на землю свои орудия. Старики обмениваются несколькими фразами — о чем они говорят, не разобрать.

Шум машины, въезжающей справа на площадь. Это учебная машина автошколы. Старик возвращается внутрь арены и затворяет за собой ворота.

Машина автошколы пересекает площадь и исчезает в противоположной стороне. Мгновение спустя, справа, в оконном проеме вырисовывается чья-то тень: за окном появляется девушка. Она замедляет шаги, останавливается и заглядывает в комнату Локка. Но тотчас же идет дальше, в то время как издали доносится звук трубы. Ее пение сливается с гудком вновь показавшейся учебной машины. Звук трубы замирает. В кадре появляется мальчик в красной майке. Широко расставив ноги, он останавливается перед стариком. Собирает на земле камни и начинает швырять ими в собаку, отгоняя ее все дальше и дальше. Старик возмущенно жестикулирует.

С т а р и к (по-испански). Оставь в покое собаку, чертов мальчишка, не то, смотри, я поднимусь и тебе попадет... Уйди, негодяй, иначе...

Громкое карканье какой-то птицы мешает расслышать остальное. Мальчик оборачивается на шум автомобиля. Это белый «ситроен», который проезжает мимо окна и останавливается в левой от него стороне — в кадре остается только багажник машины. Появляется негр и направляется к подъезду гостиницы. Следом выходит из машины его приятель. Они обмениваются несколькими словами. Негр делает жест, означающий: подожди. Часы бьют два удара. Спутник негра возвращается в машину. Слышен стук захлопнувшейся двери, в то время как негр продолжает идти к гостинице, приостановившись лишь для того, чтобы поглядеть на пробегающую мимо девицу в каком-то форменном платье.

Пауза. Старик, в одиночестве сидящий у стены арены.

В глубине площади, с правой стороны, вновь появляется девушка. Слышно, как внутри, в комнате, открывается, а потом закрывается дверь. Шум шагов. Затем мы слышим, как другую дверь запирают на ключ.

Спутник негра вылезает из машины и подходит к окну, заглядывает внутрь комнаты. То, что он увидел, очевидно, его успокаивает. Он направляется обратно к машине, но замечает приближающуюся девушку. Тогда он бросается к ней навстречу и, пытаясь фамильярно взять под руку, толкает ее назад, в глубь площади. При этом он говорит по-французски:

— Мадемуазель, прошу вас, могу ли я вам сказать пару слов?

— Нет.

— Но почему? Вы говорите по-французски?.. И отводит ее в сторону, все дальше и дальше от окна. Конец их разговора не слышен.

Приближаются другие голоса. Двое прохожих разговаривают между собой:

— Хорошая поездка... ведь в Германии полно денег!..

Совсем близко проезжает мотоцикл, шум которого заглушает диалог. Сквозь стук мотора мотоцикла доносится какой-то глухой звук. Спутник негра оборачивается и неожиданно оставляет в покое девушку. Она, уже одна, бежит к сидящему у арены старику.

Вновь раздается пение трубы.

Внутри комнаты открывается и вновь затворяется дверь.

Через площадь опять проезжает «ситроен» и исчезает в левой стороне — там, где вход в гостиницу. Справа вновь появляется машина автошколы и, свернув в узкую, карабкающуюся вверх улочку, идущую вдоль стены арены, скрывается из виду.

Девушка отходит от старика, с которым обменялась несколькими словами.

Раздается сирена полицейской машины. Все это время съемочная камера находилась почти вплотную к железной решетке окна. Теперь она чуть отодвигается.

Женский голос продолжает звать: «Мигель, иди сюда!..»

Съемочная камера выходит за железную решетку — она на улице. Приближается сирена полицейской машины. Девушка следит взглядом за площадью и остановившейся на ней машиной. Это тот же автомобиль, что преследовал Локка. Машину обступает стайка детей в спортивных майках. Двое полицей-

ских, вышедших из машины, гонят их прочь. Потом один из полицейских приближается к девушке и говорит ей что-то, приказывая жестом отойти в сторону. Затем полицейские направляются в сторону машины автошколы. Мы с трудом различаем, что они говорят:

— Проезжайте... не останавливайтесь... убирайтесь...

Появляется третий солдат Национальной Гвардии и тоже что-то кричит.

Девушка замечает, что приближается еще одна машина — она направляется прямо к подъезду гостиницы.

Эта машина выезжает на площадь с правой стороны — в ней сидят Рэйчел, офицер в штатском и двое полицейских. Выйдя из автомобиля, вся группа поспешно направляется к подъезду гостиницы — видно, что все они взволнованы. По улице, пересекающей площадь, медленно движется груженная дровами повозка. Прибывшие останавливаются на ступенях подъезда.

Офицер. Добрый вечер.

Хозяин. Добрый вечер.

Офицер. Здесь живет мистер Робертсон?

Хозяин. Да. Он остановился вот в том номере.

Офицер. Вы можете нас проводить к нему?

Хозяин. Да, разумеется.

Рэйчел и другой полицейский смотрят в направлении, указанном хозяином.

Тем временем девушка, обогнав приехавших, скрылась внутри гостиницы. Камера панорамирует вдоль стены гостиницы и останавливается перед первым окном. Мы видим в окно, как внутри девушка пытается открыть дверь, соединяющую ее комнату с комнатой Локка. Но это ей не удается, потому что дверь заперта с той стороны на ключ.

Тогда она спешит к двери, ведущей в коридор. В коридоре она сталкивается с только что вошедшей группой. На мгновение все приостанавливаются. Потом исчезают в глубине коридора. Слышится женский голос, спрашивающий: «Что случилось?» Полицейский отвечает:

— Ничего, ничего. Не беспокойтесь.

Камера следует дальше вдоль стены. В кадре появляется один из полицейских, который говорит:

— Разойдитесь — уходите отсюда... На мгновение в кадре появляются и сразу же исчезают взволнованные лица и звучат голоса: «Что происходит?», «Что-нибудь случилось?»

Камера продолжает двигаться дальше, пока не достигает большого окна номера Локка. Здесь она застывает неподвижно. В этот момент группа прибывших, предшествуемая хозяином гостиницы, входит в комнату и останавливается в нескольких шагах от постели. На постели — бездыханное тело Локка. Офицер склоняется над ним, потом подходит к Рэйчел, опустившейся на колени рядом с телом мужа.

Офицер. Это Дэвид Робертсон? Вы узнаете его?

Рэйчел (голосом, прерывающимся от подавленного рыдания). Я никогда его не знала.

Офицер помогает ей подняться и затем, обращаясь к девушке, спрашивает:

— А вы его опознаете?

Девушка еле слышно отвечает:

— Да.

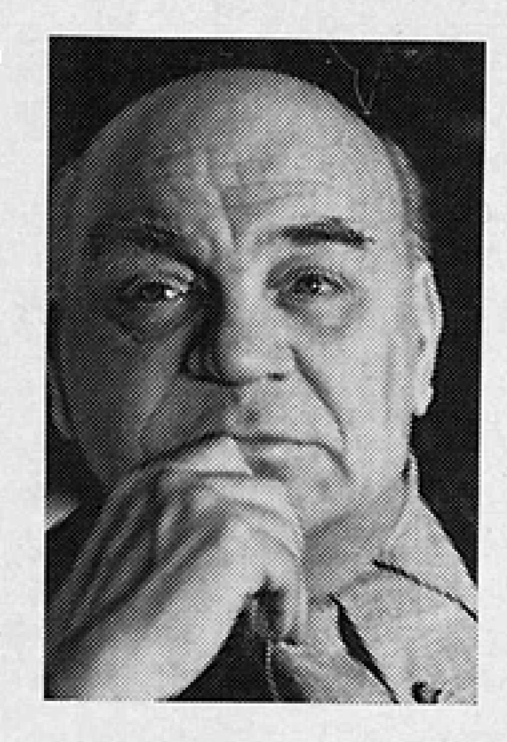
Все четверо, застыв неподвижно, не отрывают взгляда от тела Локка.

Сумерки сгущаются. На облачном небе большие розовые пятна. Машина автошколы трогается и уезжает. Севшие в нее двое служащих, включают фары. Автомобиль свертывает за угол и исчезает.

На пороге подъезда гостиницы появляется хозяин. Следом за ним идет жена. Они о чем-то спорят. Разговор заканчивает муж. Он говорит: «Включи свет», выходит на улицу и направляется в сторону селения. Жена через мгновение тоже выходит из гостиницы и смотрит ему вслед. Потом опускается на ступеньки подъезда и вновь принимается за вязание.

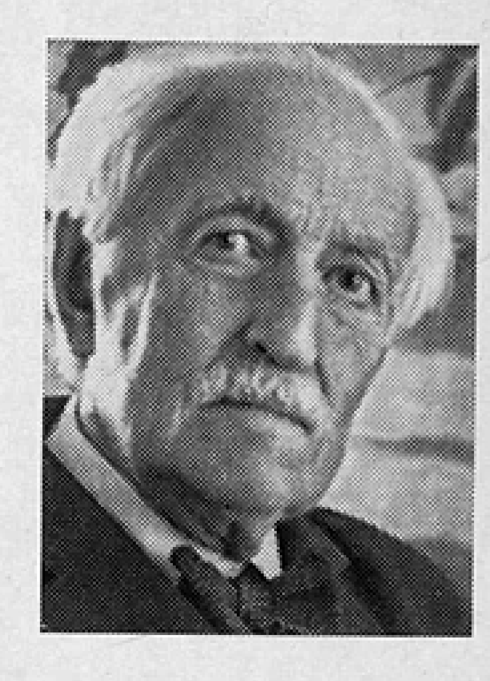
ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 75-летием



Грибова Алексея Николаевича, Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий, снимавшегося в фильмах «Горячие денечки», «Болотные солдаты», «Свадьба», «Поединок», «Без вины виноватые», «Смелые люди», «Шведская спичка», «Верные друзья», «Взрослые дети», «Полосатый рейс», «Начальник Чукотки», «Виринея», «За все в ответе» и других

с 75-летием



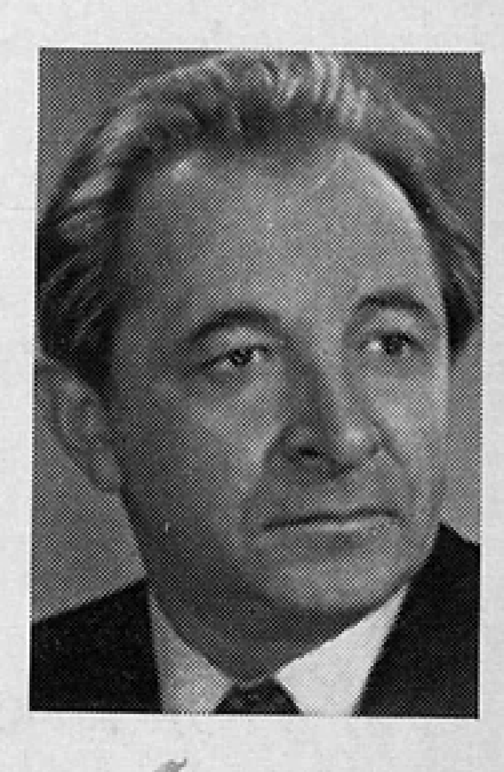
Оболенского Леонида Леонидовича, актера и кинорежиссера, снимавшегося в фильмах «На красном фронте», «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «Молчание доктора Ивенса», «Красное и черное», постановщика фильмов «Кирпичики», «Эх, яблочко...» (совместно с М. Доллером), «Альбидум», «Торговцы славой», «Люди пытливой мысли», «Уральские самоцветы», «Поиск уходит в завтра» и других

с 70-летием



Исаева Константина Федоровича, лауреата Государственных премий, кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Подвиг разведчика» (совместно с М. Блейманом и М. Маклярским), «За тех, кто в море» (совместно с М. Блейманом), «Секретная миссия» (совместно с М. Маклярским), «Садко», «Неоконченная повесть», «Павел Корчагин», «День первый», «На пороге бури», «Первый курьер», «Неподсуден», «Когда наступает сентябрь» (совместно с Э. Кеосаяном) и других

с 60-летием



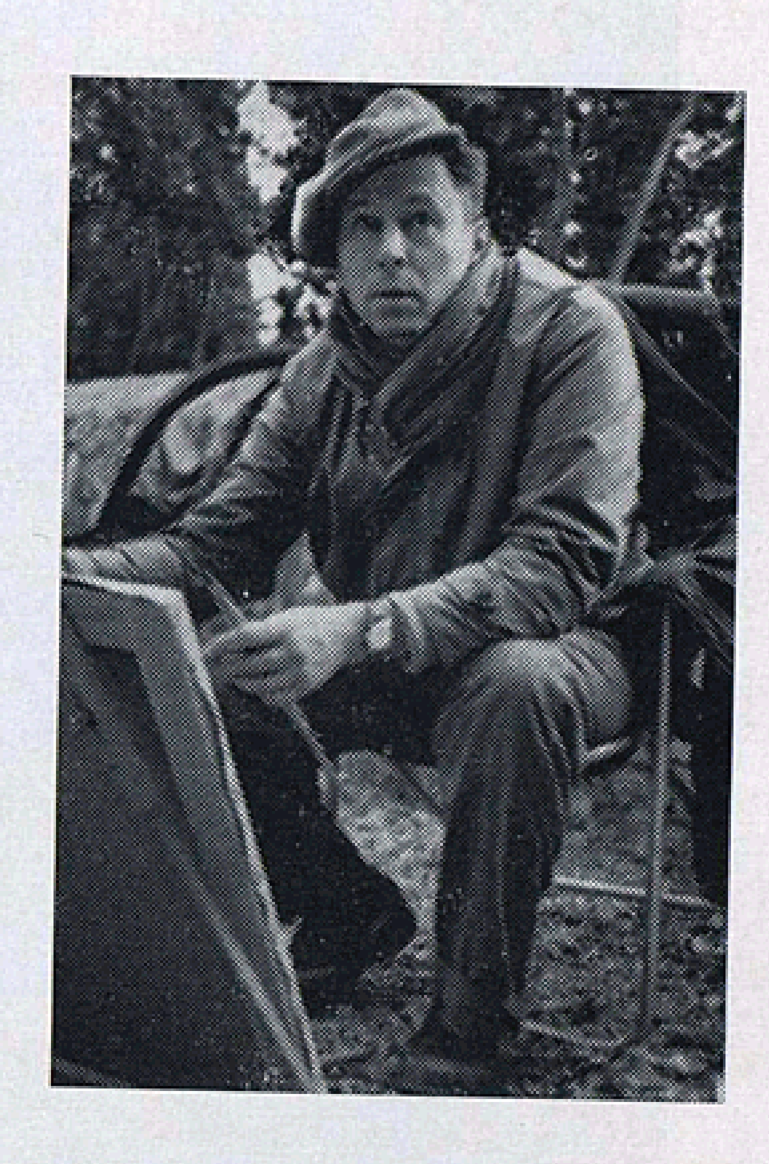
Лебедева Евгения Алексеевича, лауреата Государственной премии СССР, народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «Неоконченная повесть», «Два капитана», «Шторм», «Достигаев и другие», «Поднятая целина», «Последний месяц осени», «В огне брода нет», «Странные люди», «Преступление и наказание», «Блокада» и других.



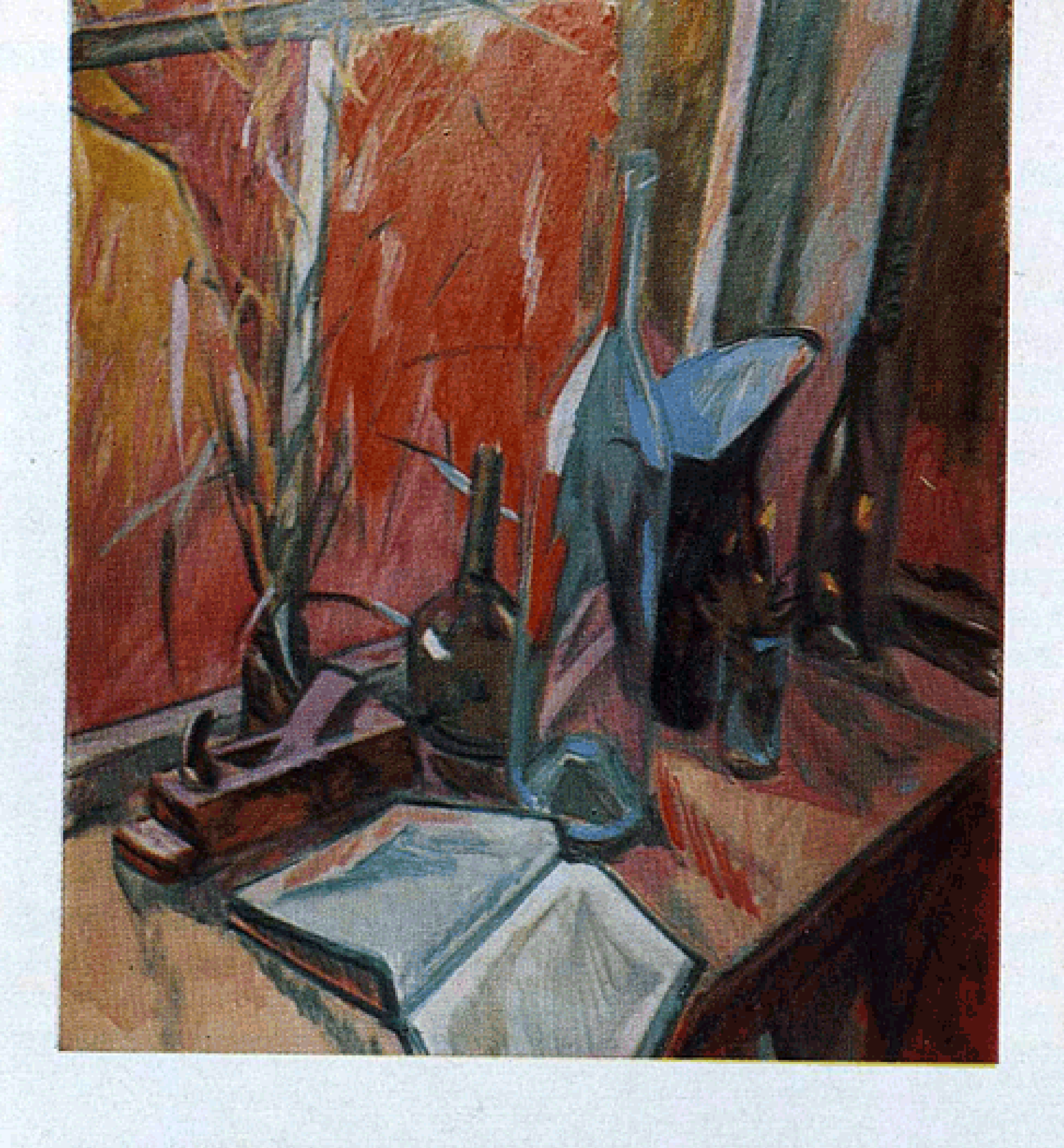
Индекс 70402

Вернисаж «ИК»

Сергей Урусевский

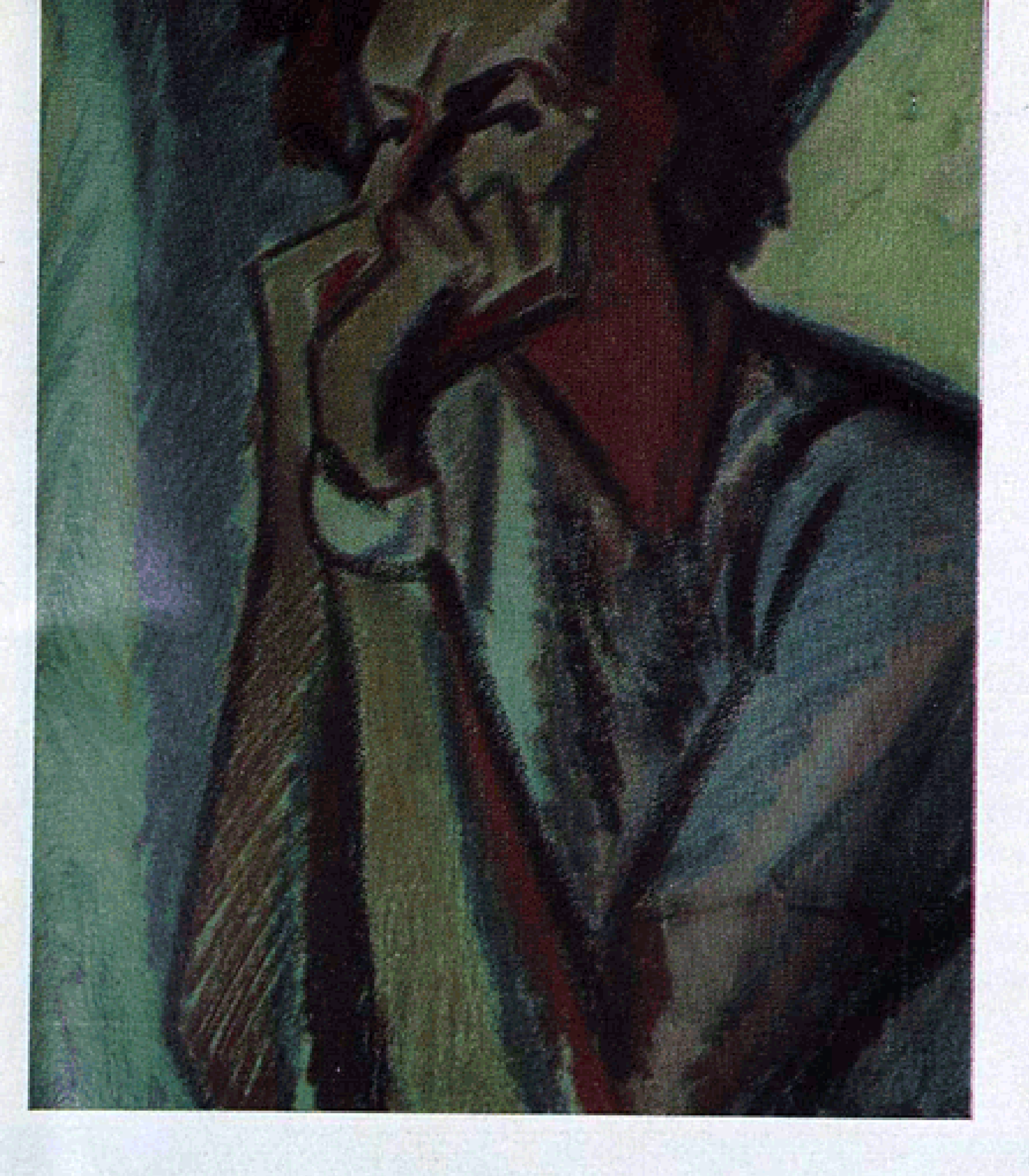


Васильки на стуле



Натюрморт на фоне окна

Портрет поэта Павла Грушко

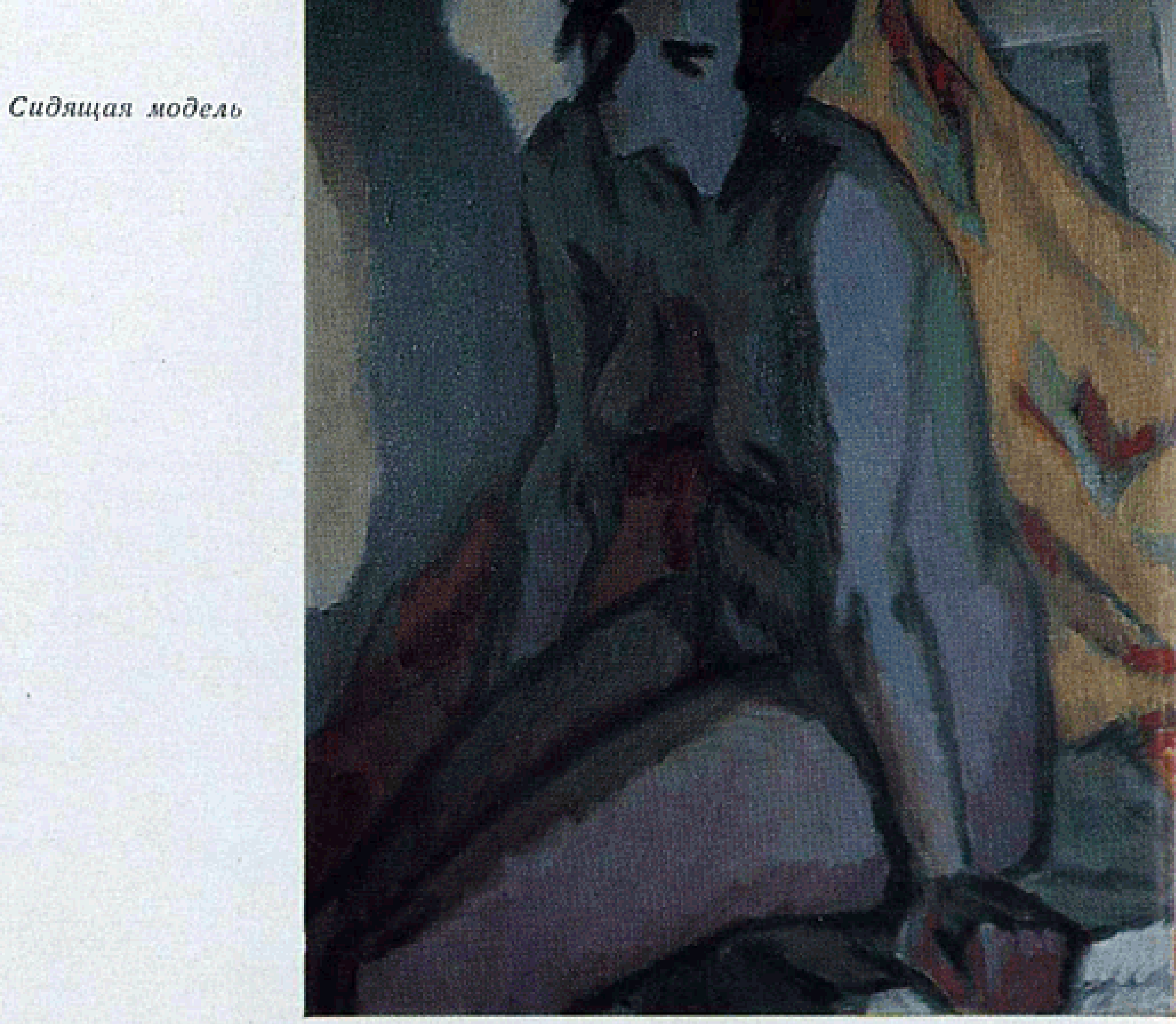




Женщина с браслетом

Интерьер с печкой

Сидящая модель



Фиолетовые тени